

الشِّعْرُ الْمَصْرِيُّ بَعْدَ شَوَّافٍ

تألِيفُ

الدُّكْتُورُ مُحَمَّدُ دِنْدُور

مُسْتَهْمِمُ الْبَحْرُ وَالنَّسْرُ

مَكْبِيْتَةُ نَحْضُورَتِ مَصْرُ وَمَطْبَعَتِهَا
الْفَجَالَةُ . الْقَاهِرَةُ

طَبْعَةُ زَرِيزَةِ دَرَسَرَ بِالْمَهَاجَةِ

الْقَاهِرَةُ



مَكْتَبَةُ
لِسَانِ الْعَرَبِ

www.lisanarb.com

الشِّعْرُ الْمَصْرِيُّ بَعْدَ شُوْقِي

تأليف

الدكتور محمد منزور

مطبعة العجمي و النشر

مكتبة نخبة مصر و مطبعتها

الفحالة . القاهرة

طبعة زهرة مصر بالفخالة
القاهرة

٢٠٢٦٢

893.79

M 3/2



مكتبة لسان العرب

د. محاضرات ألقيت سنة ١٩٥٤ على طلبة قسم الدراسات الأدبية
بمعهد الدراسات العربية العالية ،

بين القديم والجديد

مامن شك في أن شعراه مصر التقليديين وبخاصة البارودي وشوق وحافظ قد أنقذوا الشعر العربي من هوة سعيقة كان قد تردى فيها منذ عصر العباسين المتأخر حتى حركة البعث العربي الحديثة ، وذلك برجوعهم إلى الشعر العربي في أيام ازدهاره وقبل أن تطغى عليه الصنعة اللغظية فتتطلب ماءه ، ونسجهم على منوال ذلك الشعر ، بل ومعارضة الكثير من روائع قصائده ، وبخاصة قصائد شعراء العصر العباسي المزدهر .

وباستطاعتنا أن نستعير من إحدى مقالات الأستاذ العقاد المنشورة في « الفصول » ، وصفاً لما كان قد انتهى إليه الشعر العربي قبل حركة البعث الحديثة فنقول « وأما الشعر فكان لا يقصد به غير الوزن والاستكثار من محسنات الصنعة ، فلاؤه بالتورية والكنائية والجنس والترصيع ، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليزيّنوا بها كتب البيان والبديع ، وظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخييم ، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها ، كما يتبارى الأطفال في جمع الحصى الملون وتنضيده ، وكان الشاعر منهم يلاحق البيت باليت أو يشك المصراع بالمصراع ويخلط كلامه بكلام

غيره وهو لا يحسب أنه يخل بروح الشعر ، لأنه يتلزم حرف الروى
في كل بيت ، وعروض البحر في كل قصيدة » .

هذه كانت درجة الشعر العربي من الانحطاط عندما ظهر البارودي
الذى عاد إلى منابع الشعر العربي السليم ، فاستطاع أن يخلص الشعر
من هذه الآفات القاتلة وأن يعيد إليه ديبلجته الناصعة . وإذا كان
البارودي قد استمد بعض معانيه أو أخيلته أو أنغامه من القدماء ، فإنه
بلا ريب قد صاغ بعضاً من تجاربه الخاصة وتجارب عصره صياغة
شعرية قوية ، لا تقل روعة عن صياغة كبار العباسين . ونكتفى
للتدليل على ذلك بالإشارة إلى قصیدتين من روائع شعره بل من روائع
الشعر العربي كله .

أما القصيدة الأولى فقد قالها في حرب كريت واستهلها بتلك
الصورة الرائعة :

أخذ الكرى بمعاقد الأجناف وهفا السرى بأعنفة الفرسان
والليل منشور الذواب ضارب فوق المثالع والربى بحران

أما القصيدة الثانية فتصور تجربة شخصية صادقة مؤثرة هي حينه
إلى وطنه وتلهفه إليه أثناء نفيه في جزيرة سرندليب بعد فشل الثورة
العراية ، وهي تلك القصيدة الجميلة المؤثرة التي يستهلها بقوله :

محا اليين ما أبقيت عيون المها مني

فتشبت ولم أقض اللبأة من سني

عَمَّا وَيَأْسَ وَشَتِيقَ وَغَرْبَةٍ
أَلَا شَدَّ مَا أَلْقَاهُ فِي الْدَهْرِ مِنْ غَنِّ

فهذا الشاعر العظيم وإن يكن قد تخير لشعره الثوب التقليدي ، إلا أنه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت إليه لغة الشعر العربي من قوة وجمال ، واستطاع أن يخوض تلك اللغة التقليدية للتعبير عن أحاسيسه أو لوصف مشاهداته أو قصص أحداث عصره بحيث يمكن القول أن هذه المدنان القديمة لم تزد شعره إلا قوة وجلا .

ثم جاء شوق الذي سار على نفس الدرب حتى بلغ القمة بالشعر التقليدي ، فردا إلى الشعر العربي جماله القديم ، إلا أنه بالرغم من إقامته في فرنسا أربع سنوات ، واتصاله ، أو إمكان اتصاله بآدابها ، لم يخرج بجملة شعره عن الدروب المطرورة المتوارثة ، وظللت الثقافة الشعرية الطاغية عليه هي الثقافة العربية ، وذلك بالرغم من أن فرنسا كانت في أواخر القرن التاسع عشر وأيام إقامة شوق بها تعج بالمعارك الأدبية ، وتتصارع فيها مذاهب الشعر والأدب من رومانسية وپرنسية ورمزية وواقعية وفنية ، وكان باستطاعة شوق أن يتفاعل بهذه المذاهب وأن يخرج منها بفلسفة شعرية جديدة يجمع بينها وبين ثقافته العربية الواسعة ، فيخرج بشعر إنساني عالمي يجمع بين جدة المضمون وروعة الصياغة . ولكن شوق لسوء الحظ محدود الثقافة الأدبية والفلسفية الغربية . وإذا كان قد ترجم شعراً قصيدة

البحيرة للأمرتين ، أو حاكي لا فونتين فكتب على ألسنة الحيوانات بعض القصص الشعرية القصيرة ، أو تأثر بالأدب المتشيلي فكتب مسرحيّة على بك الكبير ، فإنه لم يلبث أن نقض يده من الأدب الغربي كله لكي يعود إلى قواعده فيعارض بردة البوصيري أو سينية البحترى أو غيرهما من شعراء العرب الأقدمين بحيث يندر أن نجد في ديوانه تجارب شعرية حقيقة ، وذلك بالرغم من طاقته الشعرية العاتية ومن تملّكه لناصية الأسلوب الشعري ، وسيطرته على أسرار النغم الموسيقى . وفي قصيده عن غابة بولونيا التي عاد لزيارتها في كهوله فأثارت في نفسه ذكريات شبابه ما يقطع بقدرته الشعرية الأصلية على أن يصوغ مثل هذه التجارب صياغة جميلة موحة :

يا غاب بولون ولی
ذم علیک ولی عهود
ولنا بظلک هل یعود
ورجوع أحلامی بعيد
هل للشيبة من یعید
یا غاب بولون ولی
وجد مع الذکری یزید
ع وزلزل القلب العمید
هلا ذکرت زمان کما نرید
نطوى إلیک دجى الیا
ل وليس غيرك من یعید
وحيثها وتر وعهود
فقول عندك ما نقو
نطی هوى وصباة

نسرى ونمرح فى فضا ذلك والرياح به محمود
والطير أقعدها الكرى والناس نامت والوجود
ولكن هذا مثل نادر عند شوقى الذى جبس عقريته فى الشعر
العربى التقليدى ، وقضت ظروف حياته أن يبدد فى المدائى والمرانى
الجانب الأكبر من طاقته الشعرية .

وسار حافظ على نفس الدرب وإن يكن قد نجح فى شعره منحى
اجتماعياً قومياً جعل منه شاعر النيل ، بينما ذهب شوقى بإمارة الشعر
لا بفضل قوة شاعريته وحدتها ، بل وبواسطة عدة وسائل خارجة
عن مجال الشعر ، كاتصاله بالسرائى وبالطبقة العليا فى المجتمع ،
ثم اصطناعه لطائفة من صغار الصحفين والأدباء الذين هلوا
لهمهدو إمارته ، مما أثار ثأرة الشعرا الشبان المكافحين فى أوائل القرن
ال الحالى ، كالعقاد والممازنى وشکرى الدين رفعوا معاولهم لكي يهدموا
إلمارة والأمير ، متسلحين بشقاقة غريبة أدبية وفلسفية واسعة ،
ولأن تكن طاقتهم الشعرية وقدرتهم على الصياغة وإحساسهم الموسيقى
قد كانت أضعف من ثقافتهم وأعجز من أن تقيم للشعر إماراة تطغى
على إمارة شوقى وتنزله عن عرشه .

وكانت مصر والعالم العربى يستمعان فى تلك الفترة إلى شاعر آخر
جمع بين الثقافتين الشرقية والغربية وتعمق كلها ، وواته ملكة شعرية
قوية ، وفهم صحيح لأصول الشعر وأهدافه وصبر دؤوب على معالجة
الصياغة وإخضاع المعانى والأحساس والأخيلة للألفاظ واللغات ،

وهو خليل مطران ، الذى جمع إلى الملوكات الشعرية دمائه في الخلق
وتواضعًا في النفس ولبيته في الجانب ، فهفت إليه أقدة الكثرين
من الشعراء الناشئين واتخذوه إماما ، وإن لم تتغلغل اشعاره في صفو
الشعب لما في شاعريته من تركيب دقيق لا يسلم أسراره عند النظرة
الأولى ، ثم لنزعته الموضوعية التي منعه من أن يتحدث حديثاً مباشرةً
عن نفسه أو عن مشاكل مجتمعه ، وإن يكن قد تغنى آماله وآلامه
وأشواق روحه ، وآمال مجتمعه وآلامه وأشواقه أجمل الغناء وأقواء
في تصاغيف قصائده القصصية أو الدرامية ، وأشيع حاسة الجمال
عند خواص الأدباء والشعراء ، وأدخل في الشعر العربي الحديث
أخيلة ونغمات واتجاهات لم يعهد لها الشعر التقليدي ، وبخاصة تلك
الحركة الدرامية القوية التي تهز بها روابع قصائده المطولة .

وبالرغم من التحامل الواضح في تلك الحلة العنيفة التي شنبها العقاد
والمازني على شوق وحافظ وغيرهما من كبار أدباء العصر ، الذين
كانوا يلقون ظلامهم على الأدباء الناشئين ، ويسدون أمامهم سبل المجد
الذى تهفو إليه نفوسهم الطامحة — نقول بالرغم من هذا التحامل
الظاهر فإن هؤلاء الشعراء الناقدين قد استطاعوا بفضل ثقافتهم الغربية
الواسعة أن يهزوا عرش شوق هزاً عنيفاً ، وأن يوجهوا الشعر العربي
الحديث وجهات جديدة أكثر خصباً وعمقاً وإنسانية وأصالة .
ففي أواخر الحرب العالمية الأولى أخذ العقاد والمازني ينشران
كتابهما « الديوان » الذي كان في عزمهما أن يبلغا به العشرة أجزاء ،

ولكنهم لم يصدرا منه غير جزئين . وكانت خطتهم تقضى بأن يبدأ بتحطيم الأصنام مثل شوق والمنفوطي وغيرهما . وذلك بنقد أدبهم وشعرهم نقداً تفصيلياً عنيفاً حتى إذا تمت عملية الهدم أخذنا في بسط آرائهم البنائية في الأدب والشعر ، وعرضنا نماذج لما يريدانه من أدب وشعر . ولما كان الكتاب لم يكمل فقد ظلت آراؤهما البنائية مجهرة وإن كنا نستطيع التقاطها من تصنیعات نقدهما المادم .

والملاحظ أن العقاد والمازنى لم يعرضوا في الديوان لنظريات الأدب العامة ولا لأهدافه ومصادره وفنونه ، فكل هذه مشارک كل كبرى لم يأخذ الأدباء والشعراء في العالم العربي الحديث في مناقشتها والاقتتال حولها إلا في أيامنا الحاضرة ، وإنما اقتصرت حملتهما على ديباجة الشعر الغنائي وتحليل عناصره وتقييم تلك العناصر . وباستطاعتنا أن نجد جماع رأيهما فيما يتطلبان من الشعر في فقرة وردت في نقد الأستاذ العقاد لشوقى حيث نراه يوجه الحديث إلى شوقى قائلاً :

« أعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لباه وصلة الحياة به . »

« وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطבעهم في نفس

إخوانه زبدة ما رأه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرمه . وإذا
 كان وكذا من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء
 مثله في الأحمر ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء
 حمراء بدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك
 وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه
 لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان
 محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال
 والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع
 مداه ونفاذته إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره
 كان كلامه مطرداً مؤثراً وكانت النقوس توافقة إلى سماعه واستيعابه لأنها
 يزيد الحياة حيّة كما تزيد المرأة نوراً . فالمرأة تعكس على البصر
 ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على
 الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير ،
 ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده . وصفوة القول أن المحك الذي
 لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع
 إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت
 تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجданاً تعود إليه المحسوسات
 كما تعود الأغذية إلى الدم وفتحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر
 الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحرق من شعر

القشور والطلاء ، وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفه وما إدخال
غيره كلاماً أشرف منه بكم الحيوان الأعمم .

وهذا كلام رائع يدل على فهم صحيح لحقيقة الشعر كما يفهمه
الغربيون ، وإن كان نلاحظ أنه يجمع ويمزج بين عدة مذاهب شعرية
تضارعت ولا تزال تتصارع في الغرب ، مما يقطع بأنها خلاصه
الرواسب التي استقرت بنفس العقاد من مراجعاته لشعر الغربيين
ومذاهبهم الشعرية .

فالعقاد في هذه الفقرات القوية المركزه يريد من الشاعر أن يكشف
لنا عن باب الأشياء ، ولكننا في الحقيقة لا نعرف عن هذا اللباب
 شيئاً ، ولا يزال الفلاسفة يقتلون حول تحديد هذا اللباب ، ففهم
الوضعيون الذين يسلّمون بوجود الأشياء وجوداً حسياً منفصلاً
عن الإنسان ، ومنهم المثاليون أو النفسيون الذين لا يؤمّنون بوجود
خارجي لتلك الأشياء ولا يعترفون لها بلباب ، وإنما يرونها صوراً
ذهنية عند الإنسان ويرجعون لها بها إلى هذه الصور ، أو انعكاسات
صور مثالية مجردة بعيدة عن عالمنا المحسوس . والوضعيون يرون
في معطيات الحواس وسيلة فعالة لتحقيق صور الأشياء الذهنية ، بينما
يرى المثاليون والنفسيون أن تلك الصور الذهنية لا تستطيع الحواس
أن تتحققها بل تقتصر على إحداث وقوعها في الذهن . وبतابع ذلك
الواقع تباين الأشياء . وعلى أساس كل من وجهي النظر الفلسفتين

السابقين ظهر في الشعر المذهب البارناسي القائم على عنصر البلاستيك أي التجسيم ، وهم يطلبون إلى الشعر تصوير تلك الجسمات بفضل معطيات الحواس التي هي أبواب النفس البشرية ، وذلك بينما يرى « الرمزيون » وأنصار الشعر الصاف *Poésie Pure* أن وظيفة الشعر إنما هي نقل وقع الأشياء من نفس إلى نفس ، فالشعر عدوى ونقل حالات نفسية ، لا تجسيم أو تفسير أو نقل معان أو صور محددة ، ولذلك يقولون بنظرية « العلاقات » *Correspondance* التي عبر عنها بودلير في بيت شعر له بقوله :

(*Les parfums, les couleurs et les sons se repondent*).

أي أن العطور والألوان والأصوات تتجاوب ، أي تتبادل ويحل بعضها محل بعض في إحداث الواقع النفسي الواحد ، بحيث يستطيع الشاعر أن يصف مرئياً بصفة ملموس ، فيقول مثلاً عن السماء المغطاة بسحب رمادية يضاهي أن لونها كان في نعومة اللؤلؤ . واللون لا يعبر عنه في اللغة التقليدية بالنعمومة ، ولكننا مع ذلك نحس بقوه التعبير ونجده من الناحية النفسية ، إذ نراه ينقل إلى نفوسنا إحساس الشاعر الحقيقي ووقع مارأى في نفسه . وهذا اتجاه له أصوله في حقائق اللغة ووظائفها ، بل وفي اللغة التقليدية ذاتها ، حتى لترى شاعرًا تقليدياً عريقاً كالاستاذ على الجارم يقع متاثراً بهذا الاتجاه الجديد ، أو مساقاً بشعوره الغلب ، على مثل هذه العبارات فيقول :

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى بالنبرة السوداء في أنها
فالنبرة صوت ، والتقليد لم يحر بوصف الأصوات بالألوان
لاختلاف الحاسة . ومع ذلك يصف الجارم تلك النبرة بأنها سوداء
فيكسب تعبيره قوة شاعرية نافذة ، ناجحة في إحداث العدوى ونقل
الحالة النفسية من الشاعر إلى القارئ أو السامع .

ومن الواضح أن فقرة الأستاذ العقاد السابقة قد تضمنت الكثير
من مبادئ الرمزية في الشعر الحديث فهو يطلب إلى التشبيه أن يطبع
في وجدان سامعه وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسه ،
وهو لا يرى أن التشبيه قد ابتدع لرسم الأشكال والألوان ، وإنما
ابتدع نقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس .

وأياماً تكون مصادر هذه النظارات الصائبة العميقة في الشعر
وحقيقته ، فإننا لا نستطيع إلا أن نحييها ، وإن نقر للأستاذ العقاد
وصحبه بأنهما قد سدوا من القيم الشعرية في الأدب العربي الحديث ،
وفتحا لهذا الفن الرايع آفاقاً جديدة ، رغم ما في نقدهما لشوقى وغيره
من كبار أدباء العصر من عنف وتحامل .

ولقد عزز أدباء المهاجر وشعراؤه هذه الحملة العنيفة التي قادها
العقاد وزملاؤه ضد الشعر التقليدي . ونحن وإن كنا لا نريد
أن نعرض هنا لما استحدثه شعراء وأدباء المهاجر في الأدب العربي
الحديث من تiarات جديدة رائعة ، إلا أنها لا نستطيع أن نغفل

الحديث عن كتاب نقدى ثائر عميق هو كتاب «الغربال» للأستاذ مخائيل نعيمة، وهو كتاب وإن كنا نظن أنه لم يصب من الانتشار في بيته الأدب المصرى ما كان يستحقه، ولم يحدث مثل ما أحدثه كتاب الديوان من دوى، إلا أنه بلا ريب يعتبر لبنة أساسية فى إقامة صرح الشعر العربى الحديث.

لقد حيا ميخائيل نعيمه فى أحد فصول «الغربال» كتاب الديوان وصاحبيه تحية رائعة، فيها حرارة فرحة الفنان الذى وقع على بغيته واهتزت نفسه بالوقوع على كنز ثمين فقال: «ألا بارك الله فى مصر فما كل ما تنشره ثرثرة، ولا كل ما تنظمه بهرجة، وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زخرف الكلام وتؤله رصف القوافي، فكم زمرت لهلوان وطلبت لمشعوذ وطيبة لسكران! غير أنى عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه بالرجلاء، عرفت أن مصر مصران لا واحدة. مصر ترى البعوضة جملًا والمدرة جبلًا، ومصر ترى البعوضة بعوضة والمدرة مدرة، مصر لها ميزان بكلفة واحدة ومقاييس بطرف واحد، ومصر لها ميزان بكلفين ومقاييس بطرفين، فهى تفصل بين الرطل والدرهم وتميز بين الفتر والفرسخ، إن مصر هذه — مصر الثانية — قد قامت تناقش الأولى الحساب، فانتصبت وإياها أمام محكمة الحياة، وسلاحها الوجдан الحى ومحكمها الحق كأنها تقول لها: إما أن تثبتى لي حقك باعتبارى فأسكت، أو أريك كل ما فيه من زيف فتسكتين، وبعبارة أخرى إن مصر تصفي اليوم حسابها مع ما مضيها».

وإذا كان «الديوان» قد أكتفى بالنقد التطبيقي التفصيلي ، حيث نرى العقاد مثلاً يتناول بعض قصائد شوقى كرثائه محمد فريد ومصطفى كامل ، ليظهر ما فيها من تفكك وإحالة وتقليل وولوع بالأعراض دون الجواهر ، دون أن يحاول وضع مقاييس عامة للشعر ، فيما عدا نظريته العامة في الشعر التي سبق أن تحدثنا عنها ، وفيما عدا المبادئ التي يمكن استخلاصها بطريق مباشر أو غير مباشر من نقده التفصيلي لقصائد شوقى وأبياته — إذا كان الديوان قد كان هذا منهجه الذى اقتصر عليه ، فإن صاحب الغربال قد عقد فى كتابه فصلاً عن مقاييس الأدب العامة ، وأرجع تلك المقاييس إلى حاجاتنا النفسية الثابتة ، ودعا إلى أن يقوم كل إنتاج أدبى أو شعرى بقدرته على إشباع واحدة أو أكثر من هذه الحاجات التى أجملها فيما يأتى :

١ — حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من رجاء و Yas و فوز و فشل وإيمان و شك و حب و كره و لذة و ألم و حزن و فرح و خوف و طمأنينة ، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدنائها من الانفعالات والتأثرات .

٢ — حاجتنا إلى نور نهتدى به في الحياة . وليس من نور نهتدى به غير نور الحقيقة . حقيقة ما في أنفسنا وحقيقة ما في العالم من حولنا . ونحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة ، لسنا لننكر أن في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم وسيبقى حقيقة في آخر الدهر .

٣ — حاجتنا إلى الجليل في كل شيء . ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال . وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال ، فإننا وإن تضاربت أذواقنا فيما نحسبه جيلاً ونحسبه قيحاً لا يمكننا التسامي عن أن في الحياة جمالاً مطلقاً لا يختلف فيه ذوقان .

٤ — حاجتنا إلى الموسيقى ، في الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهها ، فهي تهتز لصف الرعد ولخير الماء ولخفيف الأوراق لكنها تنكمش من الأصوات المتنافرة وتأنس وتبسط بما تألف منها .

وبهذه المقاييس العامة وأمثالها من نظرات نعيمة في حقائق الشعر يعتبر الغربال متمماً للديوان في الحلة على الشعر التقليدي والدعوة إلى الشعر الجديد ، وإن يكن الغربال قد حمل حلة شديدة على الأدب العربي كله قد يده وحديثه في فصل بعنوان «الجاحب» كما حمل على القيد اللغوية كلها وعلى الحزالة ونقاء الأسلوب في فصل آخر بعنوان «الضفادع» كما حمل على أغراض الشعر التقليدية وبخاصة تسخيره للناسـجات «كـدح بـطـيـارـك أو مـطـرانـ أو باـشاـ أو قـائـمـ أو مدـيرـ أو شـيخـ، ولـهـنـتـةـ صـدـيقـ بـغـلامـ أو يـلـكـ بـوـسـامـ، ولـتـقـرـيـظـ كـتـبـ «نـعـيمـ الـبـطـونـ» وـسـلـوـيـ الـهـمـومـ، ولـرـثـاهـ كلـ مـنـ يـزـورـ التـرـابـ...» بحيث يعتبر الغربال الأساس النظري الفلسفـي لأدب المـهـجرـ الذي يأخذ عليه عـربـ المـشـرقـ تحرـرهـ ، لاـ مـنـ تقـالـيدـ الشـعـرـ العـرـبـ خـسـبـ ، بلـ وـمـنـ قـوـةـ العـبـارةـ

اللغوية وسلامة أصولها، حتى لنرى الأستاذ العقاد نفسه يخالف مؤلف الغربال في نظرته إلى اللغة ويثبت هذا الخلاف في المقدمة التي كتبها للغربال فيقول : « أما كاتب أنا في خلاف صغير بيني وبين المؤلف لا أعرضه للمناقشة إلا لأن الاتفاق يتنا في غير هذا الموضوع عظيم . وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولاً ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ مadam الغرض الذي يرمي إليه مفهوماً واللفظ الذي يؤدى به معناه مفيداً، ويعن له أن التطور يقضى بـ اطلاق التصرف للأدباء في استقاق المفردات وارتجالها . وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء ، ولكنها في نظرى تحتاج إلى تنقيح وتعديل . ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحرير والتحليل . فرأى أن الكتابة الأدبية فن وفن لا يكتفى فيه بالإلقاء ولا يعني فيه مجرد الإفهام ، وعندى أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيراً وأجمل وأوسع من الصواب . وأن مجارة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها في طريقنا وأن التطور يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول فليذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة فاسرة لا مناص منها » .

النقد التطبيقي

هذا ، ولعله من الخير أن نعرض ونناقش بعض الأصول والتفاصيل التي استند إليها أذصار الجديد في حملتهم على الشعراء التقليديين ، ولعلنا نستطيع أن نعثر على أوضح تلك الأصول والتفاصيل في نقد الأستاذ العقاد لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل ، وذلك لأنه إذا كانت بعض التفاصيل إثما هي آراء خاصة للأستاذ العقاد ، فإن من الأصول التي استند إليها ما يعتبر ملكا مشتركة لمدرسة التجديد كاما . ولعل من أهم تلك الأصول ما سموه بالوحدة العضوية أو المعنية للقصيدة .

والناظر في الشعر العربي القديم لا يلبث أن يلاحظ أن وحدة القصيدة العربية لم تكن تمثل إلا في إتحاد الوزن والقافية . وأما الغرض أو الموضوع فقلما زاه موحداً في القصيدة العربية القديمة ، ولعلنا نستطيع تفسير هذه الظاهرة بتاريخ تكون القصيدة العربية إذ المرجح أن القصيدة العربية القديمة كانت تدور عند نشأتها حول ما يشغل الرجل البدوى وينبع من حياته ، مثل وصف الأطلال والناقة والرحلة ومنازل الأحياء وحيوان الصحراء وبناته حتى إذا ظهر المدح والتكمب بالشعر لم يشاً الشاعر العربي المفطور الذى كان يقول

الشعر أصلاً للعبارة عما في نفسه أن يتخلّى عن هذا الغرض الشاعري الأصيل لكي يقرض قصيده كلها في المدح ، ولذلك أخذ يجمع في قصائده بين الغرض الشاعري القديم والغرض التفعي الطارئ ، أي يجمع بين حديثه عن الأطلال والناقة والصحراء والخيبة ، وبين مدح من يريد أن يستدر عطااه . وهكذا تكونت القصيدة العربية ذات الأغراض المتباينة المتتابعة ، وأصبحت هذه الظاهرة تقليداً شعرياً ثابتاً عند العرب ، حتى لنرى الآمدى في القرن الرابع الهجري عند ما يوازن بين البحترى وأبي تمام يرسم خطة للموازنة على أساس هذا البناء التقليدي للقصيدة فيبدأ بالمعنى التقليدي في استهلال القصيدة وهو ذكر الديار ووصفها ويفصل كافة المعانى الفرعية التي تنطوى تحت وصف الأطلال كالدروس وتعفية الرياح وآثار الراحلين ، ثم ينتقل إلى ذكر الخيبة التي كانت تقيم في تلك الديار وأوصافها ومنها إلى وصف الناقة والرحلة في فناف الصحراء وما يلقاه الشاعر من حيوان أو نبات . وأخيراً يتحدث عن وسائل الانتقال من هذه الأغراض الشعرية التلقائية إلى المدح ، ويفصل وسائل ذلك الانتقال التقليدية ، ثم يأخذ في الحديث عن الخصال والفعال التي استقرت تقاليد الشعر العربي عن أن تُتَخَذ وسيلة للمدح . وتقتصر الموازنة على براعة الصياغة أو مهارة التوليد في المعانى المتوازنة .

ومن الغريب أن هذا التفكك الذى بلىت به القصيدة العربية بسبب

ظروف نشأتها التاريخية قد أصبحت تقليداً متاحراً ، بحيث نلاحظ أنه عندما تمرد بعض العباسيين على المحاكاة العمياء للقدماء لم يخطر ببالهم أن يطرحوا المطالع والمقدمات ليدلف الشاعر رأساً إلى غرضه ويوفي القول في قصيدة موحد الغرض ، بل كل ما تصوروه هو أن يستبدوا المطالع والمقدمات بغيرها ، فبدلاً من أن يستهلو مدائحهم بوصف الأطلال والدمن مثلاً ، يستهلوها بوصف القصور ، بعد أن تحضر وأقام ملو كهم أو خلفاً لهم أو عظماً لهم في الدور والقصور ، وذلك على نحو ما فعل أشجع السلمى عندما أتى الرشيد مادحًا في قصر له بالرقعة فقال :

قصر عليه تحية وسلام
ألقت عليه جاهها الأيام
قصرت سقوف المزن دون سقوفة
فيه لا علام المدى أعلام

بل إن أبا نواس نفسه عندما ثار ثورته العارمة على بكاء الديار ووصفها بعد أن تحضر العالم العربي ، لم يطالب بمحذف هذا الجزء من القصيدة العربية لتنستقيم لها وحدة الغرض أو الموضوع ، بل طالب بأن يستبدل به وصف ابنة الكرم حيث يقول :

فاجعل صفاتك لابنة للكرم
صفة الطلول بлагة القدم
لا تخذعن عن التي جعلت
سقم الصحيح وحمة السقم
تصف الطلول على السماع بها
أفنوا العيان كانت في الحكم
وإذا وصفت الشيء متبعاً
لم تخال من غلط ومن وهم
ومع ذلك ففي هذا الاستبدال لم يستطعه أبو نواس إذا اضطر لأن
يخضع للتقليد العربي المتحجر في مدائنه لكي يصل إلى نوال مدوحية ،
الذين لم تكن تروقهم أية قصيدة مدح لا تجري على النط الموارث
الذى يبدأ بالأطلال والحبيبة والرحلة ، ثم ينتقل إلى المدح .

وعندما حدثت حركة البعث الأدبي الحديثة رأينا الشعراء
التقليديين ينهاجون هجق القصيدة العربية القديمة . وإذا كانوا قد استحوذوا
من أن يستهلو قصائدهم بوصف الأطلال والدمن ، فإننا نراهم يستمرون
في الجمع في القصيدة الواحدة بين عدة أغراض . وفي التنقل من فن
إلى فن حتى لنرى شوق يسهل أقدم قصائده في مدح الخديوي بقوله :

خدعواها بقوتهم حسنانه والغوانى يغرهن الشنا

بل وزرى على الجارم في مقدمة الجزء الأول من ديوانه ينص
على ما يعتقده من أن أحد مقاييس جودة الشعر هو «التنقل في القصيدة»
في فهو شئ من القول ، وإذا كان قد أضاف إلى العبارة السابقة
قوله : «مع المحافظة على الوحدة الشعرية» فالراجح أنه لم يقصد

إلى غير وحدة الوزن والقافية . وذلك بدليل ما نلاحظه في ديوانه نفسه حيث نرى هذه الظاهرة واضحة في الكثير من قصائده كقصيدة الطويلة التي ألقاها في المؤتمر الطبي الذي عقد بيروت في صيف سنة ١٩٤٤ حيث يستهلها بالغزل فيقول :

أقيمت للغيد الملاح سلاحى ورجعت أغسل بالدموع جراحى
ثم ينتقل إلى وصف الرحلة الذي يبدأ بقوله :
سر ياقتار ففي فوادي مرجل يزجيك بين متالع وبطاح
وإن يكن من الحق أن نلاحظ أنه لم يقل سر يابعير !! ثم ينتقل
إلى وصف لبنان ومفاتتها ، وفي النهاية يصل إلى المؤتمر ، وما يرجى
منه من خدمة للعلم وللإنسانية ، مثيراً همة العرب مسدياً إليهم غالى
النصح . وفي النهاية يعود إلى لبنان ليطريه ويطرى ضيافته .

ومدرسة الجديد في الشعر العربي الحديث لم تهاجم تفكك القصيدة
لتبيان أغراضها وانتقال القول فيها من غرض إلى غرض فحسب ،
بل هاجمت أيضاً التفكك في الغرض الواحد . وطالبت بألا تقتصر
القصيدة على وحدة الغرض بل وأن تبني بناء عضويًا بحيث لا يستقل
البيت عمما سبقه وما لحقه ، ولا يمكن أن ينقل من موضعه إلى موضع
آخر إلا إذا أمكن أن ينقل الذراع أو الساق أو العين من مكان
إلى آخر في الجسم البشري ، وهذه الوحدة العضوية للقصيدة مبدأ
دعا إليه خليل مطران في مقدمة ديوانه وأخذ به في طوال قصائده

القصصية والدرامية بل في سائر قصائده . وفصل الأستاذ العقاد هذا المبدأ تفصيلاً دقيقاً عند حديثه عن التفكك في رثاء شوقى لمصطفى كامل فقال : « إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تماماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل الثنائي بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأوزانه ، بحيث لو اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها » . ولكن يثبت انعدام هذه الوحدة في قصيدة شوقى أعاد ترتيب أبياتها فقدم بينها وأخر دون أن تضطرب القصيدة أو تفقد شيئاً من قيمتها الأصلية . وانتهى في حديثه عن التفكك إلى القول بأن قصيدة شوقى ليست وحدة عضوية ، بل كومة من رمل لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينظمها ويؤلف بينها ، مما يدل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها وقصر الفكرة وجفاف السليقة ، فكأنما القرحة التي تنظم هذا النظم ومضات نور متقطعة لا كوكب صامد متصل الأشعة يريك كل جانب وينير لك كل زاوية وشعبة » .

وإذا كان نقر أنصار الجديد على الدعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة ، فإنه من الشاق أن نقر لهم في نقدهم لكثير من المعانى الشعرية التي صاغها شوقى أو غيره من الشعراء التقليدين . فنحن مثلاً لا نرى إحالة ولا سخفاً في قول شوقى :

مصر الأسيفة ريفها وصعيدها قبر أب على عظامك حان
 وإذا كان الأستاذ العقاد عند نقده لهذا البيت قد سخر من شوقي
 لأنّه «رثى رجلأ حيا نهضة في بلاده بأن جعلها قبراً له» فإننا لأندرى
 ماذا كان يستطيع أن يقول لو أنه عرض لنقد تلك العبارة الحالدة
 التي أوردها المؤرخ الإغريق القديم في رثاء بركليس لشهداء الوطنية
 في أثينا، وهي قوله: «إن الأرض كلها مقبرة للعظماء»، أى أن ذكرهم
 لا يقتصر على البقعة التي يقوم فيها شاهد على قبرهم، بل يطبق ذكرهم
 آفاق الأرض كلها، وما نظنه سيرمى عندئذ بركليس بالسخف
 والإحالة لأنّه جعل من الأرض كلها مقبرة للعظماء الذين يحيون موات
 تلك الأرض ويسمون بمعنيات سكانها. وكذلك الأمر في غير
 هذا البيت مثل قوله:

بالتله فتش عن فوادك في الثرى هل فيه آمال لنا وأمانى
 حيث لا نرى إحالة في الجمجم بين الدعوة إلى التفتيش عن الفواد
 وبين الآمال والأمان.

بل نحن لا نستطيع أن نقر الأستاذ العقاد من حيث الأساس
 على مبدأ نقدي أخذ به شوقي، وهو ما سماه «الولوع بالأعراض
 دون الجواهر»، وذلك لأنّنا نخشى أن تذهب تلك الجواهر التي يدعوه
 إليها العقاد بجمال الكثير من روائع الشعر الغرب والعربي كما حاولت
 أن تذهب بيت شوقي الجميل:

دقائق قلب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثواب

فالعقد يأخذ عليه الجمجم بين دقات الساعة ودقات القلب ، ويرى في هذا التشبيه الحسي ولوغا بالأعراض دون الجواهر ، وكأنه قد غفل أو تغافل عمما في البيت من تصوير ناطق لفناء الحياة المتلاحم ، وكان كل دقة من دقات القلب تفني جزءاً من تلك الحياة كما تفني دقات الساعة الزمن .

وفي الحق إنه مهما حاولت الرمزية العقلية أن تطامن من قدر التصوير الحسي في الشعر والحرص على الأعراض ، فإنها لن تستطيع أن تذهب بروعة كل تلك الصور الحسية الجميلة ، ولا بما لها من قدرة عاتية على تجسيم الجمال أو على التعبير عن الحقائق النفسية أو العضوية فالشاعر القديم الذي يتحدث عن الصحراء بقوله : « غبراء يقتات الآحاديث ركبها ، والأعشى عندما يعبر عن وقت الظهيرة بقوله « وقد اتعللت المطى ظلالها » ، أو عن إلهاك العرب للفرس بقوله « تركوهم وقد حسوا من أنفاسهم جرعا » إنما يرسم صورة حسية أى عرضاً ، ومع ذلك يخلق صورة شعرية جميلة أو يعبر عن حقيقة نفسية وعضوية ضخمة . بل إن ذا الرمة نراه يرسم صورة حسية للمحب الوهان الشارد اللب فيصل في التعبير عمما في نفسه إلى ما لا تستطيع أن تصل إليه أعمق القصائد الرمزية أو العقلية التي تغوص وراء حقائق

النفس المكانتة ، بل ولا القصائد الرومانسية التي تتفجر بالعواطف
المتيبة ، وذلك حيث يقول :

عشية مالي حيلة غير أنتي بقطا الحصى والخطف الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقع
وفي الحق إن حلة مدرسة الجديد على الشعر التقليدي وأنصاره
لم يشبهها التحامل الشخصى فحسب بل وشابها أيضاً شيئاً كثيراً من التعسف
الفنى . حتى رأينا أحد دعائيم هذه المدرسة الجديدة وهو المازنى يندم
في آخريات حياته على الحلة التي شنبها على حافظ إبراهيم ويود أن
لو طواها النسيان . وإذا كان العقاد لم يد مثل هذا الندم فإننا نراه
بعد أن تقدمت به السنون واضطررته ظروف الحياة إلى أن يسخر الشعر
لل مدح والرثاء والتهانى وغيرها من المناسبات — زراه يحاول التراجع
عن بعض ما دعا إليه هو أو غيره من دعاء المدرسة الجديدة من مبادئه
فيقول في مقدمة آخر ديوان له ، وهو « بعد الأعاصير » عن بعض
دعاه التجديد « سمعوا أن وصف النوق والأطلال بعض سمات الأدب
القديم فسبوا أن وصف الناقة والطلل حرام على المعاصرين ونكسة
من القديم إلى الجديد حيث كان . وسمعوا كذلك أن المدح تقليد لشعر
الصنعة الذى نتعاه على الأقدمين نغيل إليهم أن المدح كله باب قديم
لا يطرقه الشعراء المعاصرون ... وهذا جيشه ضلال عن معنى النقد
في الأدب الحديث . فالشاعر العصرى يعاب على مدحه إن كان يثنى

على المدوح بما ليس فيه وبما يعلم أنه ليس فيه ، مستجدياً رفده مغالطاً
نفسه وقومه ، ولكنه إذا أحس الإعجاب برجل عظيم فصدق
في الإعراب عن إحساسه بعظمته فهو أحد المجددين ، . وإذا صح هذا
التفريق الذي يقول به العقاد في شيخوخته فإننا لا نرى عندئذ أى
فارق بين هذا القول وبين ما قاله أحد كبار الشعراء التقليديين وهو
على الجارم في قصيدة له بعنوان « ضن الشاعر بالمدح حيت يقول » :

قد حبسنا المدح عن مسنا
م وأجدر بشرتنا أن يصانا
لا تزين العقود جيداً إذا لم
يك بالحسن قبلها مزدانا
لو مدحنا من لا يحق له المدح
يصدق الشعر حيناً يصدق النها
ح لوى الشعر رأسه فهجانا
رس فيشدو بمدحهم نشوانا
الرسول الكريم أنطق حسا
نا ولو لاه لم يكن حسانا
غرر المدح في بني حمانا
وابن حمانان لقن المتنبي
إذا شئت أن أكون زهيرا

وأيا ما يكون الأمر ، فإن عنف هذه الحملة التي قام بها أنصار
 التجديد في مصر أو في المهجر هي التي خلصت الشعر العربي الحديث
من سطوة التقاليد الشعرية القديمة التي كانت قد أصبحت قيداً على
أقلام الشعراء ، وحبساً لشاعريتهم ، حتىرأينا أحد المستشرقين يصف
شعراء العباسين بأنفسهم كانوا يرقصون في الأغلال ، بل ورأينا

الآمدى يصفهم بأنهم كانوا يطربون على ثوب خلق . والذى لا شك
فيه أن أنصار القديم لم يكونوا أقل تعصباً وعندما من أنصار الجديد ،
حتى لزوى على الجارم يتحدث عن هذه المعركة في قصيده « خلود »
التي يرثى فيها أحمد شوقى وحافظ ابراهيم فيقول في معرض الحديث
عن شوقى :

سكت العندليب في وحشة الدو ح وغنت نواعق الغربان
فسمعنا من النشوز أفنان يرعن صاحب الأفان
أسمعونا برغمنا فصبرنا
جلبوا للقريض ثوباً من الغر
ثم قالوا مجددون فأهلا
لا تثوروا على تراث أمراء
واتركوا هذه المعامل بالله
واحفظوا اللفظ والأسباب

والذوق وهاتوا ما شتموا من معان
كلسان القريض من طمطمان
ما لسان القريض من عربي
إنما الشعر قطعة منك ليست
من دماء اللاتين واليونان
كل فن له مكان وأهل
إن غدا العلم ماله من مكان
بند فابكوا سلالة العيدان
لا يهز التخيل إلا حنان النها
ى في صمت ليلة من حنان
وجهة الشرق غيرها وجهة الغرب
فأنى وكيف يتقيان

ولكن الواقع أن أحداً من أنصار التجديد في مصر لم يجلب للقريض « ثوباً من الغرب » وقد احتفظوا جميعاً باللفظ والأساليب والذوق ، وبخاصة في مصر التي تختلف فيها حركة التجديد الشعري والأدبي عنها عند شعراء المهاجر الذين قد يمكن مؤاخذة بعضهم بالتهاون في الصياغة اللفظية وفي فصاحة اللغة . كما أن أنصار التجديد لم ينكروا أن الشعر قطعة منهم ومن مجتمعهم وليس من دماء اللاتين واليونان ، ولكنهم اختلفوا مع المقلدين أنصار عمود الشعر في مادة الشعر ذاتها وطالبوها بـألا تظل تلك المادة حبيسة في نطاق ما لاكته ألسنة القدماء ، وألا تظل صياغتها خاصة لقوالب القديمة ، كما طالبوها بـألا يظل الشعر صناعة زخرفية لا تستند إلا إلى المهارة اللفظية أو التوليدات المتعسفة . وقد هدتهم ثقافتهم الواسعة التي أخذوها عن الغرب إلى أن هناك أغوار في النفس البشرية وأسراراً في الطبيعة ، كما أن هناك من مواضع الجمال ومثيرات الشجون والآلام والأمال مالم يقع عليه قدماء العرب بينما نفذ إليه الغربيون ، وذلك فضلاً عما استنبطه الغرب من أسرار الصياغة الشعرية ووسائل التصوير والإيحاء . وهم لا يريدون استعارة الأثواب من الغرب ولا استقاء مادة الشعر من حياة اليونان أو الفرنسيس ، وإنما يريدون أن يسلكوا في الشعر العربي الحديث المسالك والاتجاهات التي سلكها الغربيون ، وذلك ليستخرجوا من حياتهم ومن طبيعة بلادهم أسرارها المماثلة لما استخرجوه الغربيون من

حياتهم وطبيعة بلادهم ومجتمعهم ، وأن يستعينوا بنفس المبادئ
والأصول اللغوية التي طبقها الغربيون على لغاتهم .

وإذا صحت كل هذه الحقائق ، وهي صحيحة ، فإن الخلاف بين
أنصار الجديد وأنصار القديم لم يكن حول ضرورة الاحتفاظ بدبياجة
الذينياني مع إباحة التجديد في المعانى ، وإنما كان الخلاف حول دبياجة
الشعر في ذاتها وخصائص تلك الدبياجة ، ثم حول نوع المعانى التي
يباح التجديد فيها وقيمة تلك المعانى من الناحية الإنسانية والناحية
الجمالية . والكثير من دعاة التجديد وبخاصة في مصر لم يتذكروا
للشعر العربي القديم ولا جهلوه ، وإنما أضافوا إلى ثقافتهم العربية
ثقافة غربية واسعة ، وحرصوا على أن يفيد الشعر والأدب العربي
الحديثان من تلك الثقافة الغربية ، وفي الوقت الذى كانوا يقرؤون
فيه شيئاً وهما لا يزالون يغفلون الشرييف الرضى وابن الرومى .
وها هو مطران رائد التجديد يقدم ديوانه في مقدمته بقوله « هذا
شعر يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح » ثم ها هو عبد الرحمن
شكري يقول في اعتقاداته التي سماها « أحلام مجرون » :

« يمتاز الشاعر العبرى بذلك الشره العقلى الذى يجعله راغباً
في أن يفكر كل شىء » وبالرغم من كل ذلك ، بل وبسبب كل ذلك
ظل هناك في الشعر العربى الحديث مدرستان . مدرسة القديم
ومدرسة الجديد وإن تفاوتت في كل مدرسة درجة الشاعرية وطبيعة

الموسيقى وخصائص الصياغة ، بل ومادة الشعر . فالبارودى وأسماعيل
 صبرى وشوقى وحافظ ونسيم وعبدالمطلب ومحرم والزين وعلى الجندى
 وعلى الحارم و محمد الأسرى و محمود غنيم يعتبرون من أنصار القديم
 المتمسكين بعمود الشعر ، بينما يعتبر مطران وشکرى والعقاد والمازنى
 وأبو شادى وناجى ورامى وعلى محمود طه والسحرى والصافى
 وجودت من أنصار الحديث الذى أخذ يطفى على شباب الشعراء
 الصاعدية . وإن يكن هذا التقسيم ليس في الواقع حاسماً فهناك
 من أنصار القديم من تأثر بحملات المجددين وانتاجهم الشعري . حتى
 رأينا علاقه هذا المعسکر وهو أحمد شوقى يدخل في الشعر العربى
 الحديث فن الأدب التتيلى ويتبعد في هذا الاتجاه عزيز أباظه ، الذى
 لا يزال يؤلف حتى اليوم المسرحيات الشعرية التي يستمدها من التاريخ
 كما فعل شوقى وكما فعل الكلاسيكيون الغربيون من قبله . كما أن من
 أنصار الجديد من راح يغوص وراء الأوابد ، ويترنم في فصاحة
 العبارة كطران وشکرى والمازنى والعقاد وبخاصة في دواوينه الأولى ،
 حينما كان يحرص على أن يخلق في سماوات الفكر ، وقبل أن ينزل
 إلى الشارع ليصوغ فيه خواطر وملاحظات « عبر سبيل » .

الشعر التقليدي

لم يستسلم إذن أنصار القديم بل ظلوا يقاومون بل ويهاجرون ، وذلك بالرغم من عنف حملة المجددين وقوتها وإتساع ثقافتهم وتعدد نواديها وبراعة ملكتهم النقدية ، وذلك لعدة أسباب منها أن نهضة الشعر العربي الحديث قد ابتدأت على يد أنصار القديم ، وكان بعث الشعر العربي القديم ومحاكاته والنسج على منواله والأغتراف من معينه اللغوي ، هو أعلم وأقوى دعامة لهذه النهضة الجديدة التي قيض لها الله شعراء ذوى مواهب شعرية عاتية كالبارودى وشوق الدين أسعدتمنا الطبيعة بموهبة خارقة غذىها بالشعر العربي القديم فانطلقت كقوة عارمة من قوى الطبيعة التى تمثلنا بقوه رينتها الموسيقى وجلال صياغتها الشعرية ، بينما لم يوهب أحد من أنصار الجديد مثل تلك الهمة التى لم تغرنها ثقافة واسعة ولا إحساس مرهف . وذلك فضلا عن عدم أخذ بعضهم نفسه بالصبر والجهد فى صياغة الشعر والبعد عن السهولة المبتذلة والصياغة التيرية . وإن كنا لا ننكر عليهم سموهم بالشعر والأدب عن الإهتمان ، وبخاصة أيام شبابهم الأولى عندما كانوا ينظرون إلى الشعر نظرة تقدير ، ويأبون أن يسخرون لأغراض الحياة الزائلة ، فلا تملق لعظيم ولا بمحاملة لخطير ، بل نقد للحياة

أو صياغة فنية لتجربة بشرية يحياها الشاعر إزاء نفسه أو إزاء مجتمعه أو إزاء الطبيعة التي تحوطه ، فضلاً عن تجربتنا في عالم المجهول والحقائق المطلقة والقوى الغيبية التي تسيطر علينا أو ننحادها جهاداً مريضاً .

وهانحن ننظر في ديوان على الجارم الذي كان يريد أن يرشح لإمارة الشعر بعد شوقي ، فلا نكاد نعثر في الأجزاء الأربع التي يتكون منها الديوان على بضعة قصائد قالها الشاعر بمحافر تلقائى أو تجربة شخصية ، وإنما الجانب الأكبر من قصائده في « مولد الفاروق » أو « عيد جلوسه » أو « عيد الأعياد » أو « دره التاج » أو « أفراح مصر بزواج الأمبراطورة فوزية » أو « شروق كوكب » أو « إسماعيل العظيم » أو « مرور عامين على سلسلة أقرأ » أو « رثاء للملك غازى » أو « على باشا ابراهيم » وأمثال ذلك من المناسبات الاجتماعية التي قد يكون لها صدى حقيق في نفس الشاعر ، أو يكون الأمر فيها مجرد تكلف لنظم الشعر من موظف كبير أو ناظم طموح ، يريد أن يثبت وجوده أو يتولى إمارة الشعر . ومن شأن التكلف أن يفسد الطبع ويدعو إلى المبالغات السخيفة دفعاً لمظنة الفتور والتصنع ، وذلك مثل قوله عن « مولد الفاروق » ج ٤ ص ١٠ :

وبدا العرش وقد حل به يفرع الشمس ويعلو الأنجماء
ورأى بعد سليمان له مشبهًا في عده إن حكما

فَدْعُ الْمُأْمُونِ وَالْمُعْتَصِّمِ
 زَانَهُ الْفَارُوقُ مِنْ خَيْرِ أَبِ
 حِينٍ عَزَّ الدِّينَ وَالْمَلِكَ بِهِ
 هَنَأَ الْمُنْبَرَ فِيهِ الْعَلِيَا
 لَا تَرَى الْعَيْنَ بِهِ إِلَّا عَلَا
 كَلِمَا تَسْمُو لَهُ الْعَيْنُ سَما
 أَيْنَ شِعْرِيْ وَفُنُونِيْ مِنْ مَدِيْ
 لَوْ مَضِيْ حَسَانٌ فِيهِ أَخْمَا

وَمَا نَظَنَ هَنَاكَ سَخْفًا أَبْعَدُ مِنْ هَذَا فَقَارُوقَ يَفْرَعُ الشَّمْسَ وَيَعْلُو
 الْأَنْجَما وَكَلِمَا سَمِّتَ لَهُ الْعَيْنُ سَما ، وَكَانَهُ « بَالُون » ! وَهُوَ يَغْطِي عَلَى
 ذِكْرِ الْمُأْمُونِ وَالْمُعْتَصِّمِ ، بَلْ وَمَنَاقِبِهِ أَسْمَى مِنْ مَنَاقِبِ النَّبِيِّ الَّتِي أَسْتَطَاعَ
 حَسَانٌ أَنْ يَلْعُجَ بِشِعْرِهِ مَدَاهَا !! يَنْبَأُ لَوْ حَاوَلَ الْإِحْاطَةِ بِمَنَاقِبِ فَارُوقَ
 لِعْجَزٍ وَخَانَهُ الشِّعْرُ :

وَإِنَّهُ لَا يَحْزُنُ أَلَا يَكْتُفِي هَذَا الشَّاعِرُ الْفَاضِلُ بِكُلِّ هَذَا الإِسْرَافِ
 وَالسَّخْفِ فَيَكْشِفُ عَنِ دَافِعِهِ غَيْرِ الْكَرِيمِ ، وَبِهِ يَخْتَمُ قَصِيدَتِهِ فَيَقُولُ :
 أَنَا فِي فِيضِ لِهِ مَتَصَلٌ أَنْعَمْ تَمَضِيْ فَأَلْقِيْ أَنْعَماً
 لَيْسَ بِدُعاً أَنْ زَهَا شِعْرِيْ بِهِ يَزْدَهِيْ الرُّوْضَ إِذَا الغَيْثُ هَمَا

وَكَانَهُ يَقُولُ لِفَارُوقَ زَدَنِي عَطَاءَ أَزْدَكَ شِعْرًا . وَلَيْسَ مِنَ الضرُورِيِّ
 أَنْ يَكُونَ الْعَطَاءُ مَا لَا فَقْدَ يَكُونُ رَتَبَةً أُونِيشَنًا أَوْ إِمَارَةً لِلشِّعْرِ أَوْ غَيْرِ
 ذَلِكَ مِنْ أَعْرَاضِ الْحَيَاةِ الَّتِي لَا يَجُوزُ أَنْ تَسْبِعَهُ الشِّعْرُ وَأَنْ تَسْفِهَهُ .
 وَبِالرَّغْمِ مِنْ كُلِّ هَذَا فَعْلَى الْجَارِمِ هُوَ الَّذِي يَقُولُ :

والنفس إن لم تكن بالشعر شاعرة
ظنته كل كلام جاء موزونا
كما يقدم ديوانه الرابع بقوله :

«شعر كانت أوزانه من نبضات قلبي وبجوره من قطرات دمعي ،
هتفت به فكان لروحى صدى وخفقة لنفسى ، ولذلك تبحث في
أجزاء ديوانه الأربع عن وجданه الخاص فلا تجد ، بل إن شعر
شبابه نفسه يكاد يخلو من هذا الوجدان ، وذلك مع أن الشعرا يغزى
إحساسهم عادة في مرحلة الشباب ، ويتخذون الشعر وسيلة للتغى
بالآلامهم وألامهم وموضع طموحهم والشكوى من الحياة والأحياء
والثورة والترد على الأوضاع ، وكأن الجارم لم يمر بهذه المرحلة ،
وذلك لأن نفسه كانت مغلولة بالتقاليد ، وكان يتخذ الشعر فيها ييدو
وسيلة لتحقيق نوع خاص من الطموح ، ومن أقدم قصائده لا زنكان
نعتز إلا على قصيدة واحدة يتحدث فيها وجدانه الخاص ، وهي
المسماة « الفخر » وقد نظمها في سنة ١٩٠٠ ويستهلها بقوله :

طريق العلا وعمريته الجد
وهل يعني من غيره البطل الفرد
إذا وهنت فيه القلاص وأدبرت
فذاك شديد المخول محتمل جلد

يُنْبِتُ فَلَا الْأَخْطَارَ تَلوِي زَمَانَهُ
وَلَا عَنْ بَعْدِ الْقَصْدِ يَقْعُدُ الْجَهْدُ

* * *

سَمِّتْ حِيَاةَ بَيْنَ قَوْمٍ فَضَائِلٍ
لِدِيهِمْ يَغْطِيْهَا التَّدَابِرُ وَالْحَقْدُ

أَلْحَنْ

وَهِيَ قَصِيدَةُ التَّقْلِيدِ فِيهَا وَاضْعَفُ ، فَالْجَدْ « مَطْبَةُ » إِلَى الْعَلَا ، وَهُوَ
شَدِيدُ الْحَوْلِ مُحْتَمِلُ جَلْدٍ إِذَا وَهَنَتِ النُّوقُ وَأَصَابَهَا « الدَّبْرُ » ، أَى تَقْرَحُ
الْأَرْجُلُ مِنْ طَوْلِ السَّيرِ وَوَعُورَةُ الطَّرِيقِ . وَأَمَّا وَجْدَانُهُ الْخَاصُّ
وَلَوْنُ نَفْسِهِ فَلَا يُسْتَطِعُ أَنْ يُؤْدِيهِ عِنْدَمَا تَسْتَقْلُ لَغْتَهُ عَنْ إِمْدادِ
ذَاكِرَتِهِ ، إِلَّا بِالْأَوَانِ بَاهِتَةٍ وَمَعْانِي عَامَّةٍ مُبِتَذَلَةٌ لَا حَرَارَةُ فِيهَا وَلَا جَدَةُ
وَلَا نَفَادُ ، وَكُلُّ مَا يُشَيرُهُ هُوَ أَنَّ النَّاسَ أَدْنِيَاءُ لَا يَهْلِكُونَ بِمَجْدِهِ لَأَنَّهُ
لَا يَزَالُ شَابًا « شَعْرُهُ بِالشَّبَّيْبَةِ مَسُودٌ » وَهُوَ فَقِيرٌ لَا يَمْلِكُ مَا لَا
وَلَا جَاهًا .

وَمِنَ الْغَرِيبِ أَنَّ عَلَى الْجَارِمِ ذَا الْذُوقِ الْأَدْبَرِ السَّلِيمِ سَلَامَةً
تَدْعُوهُ إِلَى القِولِ بِأَنَّ الشَّعْرَ شَيْءٌ يَدْرَكُ بِالْذُوقِ وَلَا يَشْرَحُ تَشْرِيحُ
الْجَثَثُ ، نَرَاهُ يَسْخُرُ الشَّعْرَ لِأَسْخَفِ التَّوَافِهِ ، فَإِذَا قَرَأَ فِي إِحْدَى

الصحف أن جلافر من جزاره وأخذ يعدو حتى دخل قصر عابدين
أنشا يقول :

عابدين كعبة مصر ركنا حرم
للخائفين إذا خطب بهم نزلا
تهوى إلها وفود الأرض ضارعة
أمر وعاه بنو الانسان وحدهم
فن بريك قل لي أخبر الجلا
وكأن الجل قد التجأ إلى عابدين يتلمس الأمان والنجاة وما عابدين
عنه إلا حظيرة كغيرها من الحظائر ..

ومع ذلك فإن ملكة الشعر التي وهبها الجارم ، لم يكن بد من أن
ينفذ إليها وجданه الخاص ، وإنما كان أمره كأمر تلك العيس التي
يقتلها الظماً والماء فوق ظهورها محمول . وإذا كان هذا الوجدان
لم يجد سبيلاً إلى شعره أيام شبابه فإنه قد تسلل إليه أيام كهولته ، حيث
نطالع نبرات صادقة عن حزنه لفقد أحد أبنائه في ريعان الشباب
أو لفقد بعض أصدقائه الأقربين مثل الدمعة التي أراقتها على صديقه
الأستاذ أبو الفتح الفقي ، ج ١ ص ٥٨ وهي التي يستهلها بالحديث
عن نفسه فيقول :

ملك المصاب عليه كل جهاته إن كان من صبر لديك فهاته
أسوان تعرفه إذا اختعلت الدجى
بالنسبة السوداء في أناته

وإن كانت لغة التقليد لا تلبث أن تطفى على حزنه الصادق
فتتهدى بشاعريته إلى المبالغات الخاوية مثل قوله :

خفقان نجم الأفق من خفقاته وهجير قيظ اليد من زفاته
وبكاه كل غمامه هتافه من بعض ما يديه من عبراته
ونواح ذات الطوق في أعواودها ما ترسل الأقلام من نفاثاته

وكأن هناك صراعاً عنيفاً بين وجدهانه الذي يريد أن يسفر
عن جوهره ، وبين الديباجة التقليدية التي تكاد تمسخ هذا الوجودان
حتى عندما يغلب الحزن على الشاعر حينما يتذكر ابنه في نفس المرثية ،
ولا يملك جسراً لتلك الذكرى التي قد يدعوه الحديث عنها إلى التشكيك
في صدق حزنه على الصديق ، كالنذبات اللاتي يقال أنهن لا يندبن
في المآتم إلا أحزانهن الخاصة . ومع ذلك ينبعض حديثه عن أبيه
بالحزن الدافق والأسى الممض حيث يقول :

قد كان لي أمل سقيت فروعه بدمي وغذيت المني بعذاته ^(١)
أحنوا عليه من الهجير يمسه ومن النسم يهز من أسلاته ^(٢)
وأذود عنه الطير إن حامت على زهر يضره الأفق في عذاته ^(٣)

(١) العذابة الأرض الطيبة ومن ثم الأصل الطيب .

(٢) الفروع الدقيقة .

(٣) المذبابة : النصون .

الليل ينفعه بذائب طله
حتى إذا قويت لدان غصونه
وأخذت أستجلل السنا من نوره
وأفخر الزراع أن غرامهم
عصفت به هوج نفر مغبرا
ووقفت أنظر للحظام محطما
أهون بدنيا ما لحي عنددها
والصبح يمنجه شعاع إيااته^(١)
واستحمد المرجو من ثمارته
وأشم ريح الخلد من نفحاته
لم يزك مثل زكانه وبناته
وجنى عليه الحين قبل جناه^(٢)
مفتت الأفلاذ مثل فاته
 وعد ينجز غير وعد وفاته
 وأما فيما عدا ذلك من ميراثاته التي كان يقوها لأداء واجب
 أو إثبات وجود ، فإنها على جزالتها ورنين موسيقاها لا تتم عن وجдан
 حقيق أو إبتكار شعرى أو تصوير دقيق متدين لشخصيات من يرثيم
 وإنما هي صنعة قد تصل بالشاعر إلى حد إتمام شطر سخيف بتفاعل
 الوزن .

مثل قوله في رثاء الشاعر إسماعيل صبرى :

تبه الدر من عقود الغوانى ثم تدعوه فاعلان فعلا
 وبالرغم من أن الحب ولو اتجه ومحامراته يعتبر المعين الأول لكافحة
 الشعراء وبخاصة في عهد الشباب ، فإننا لا نكاد نعثر لعلى الجارم على

(١) إياه : النور .

(٢) الجناء : ما يعني .

قصائد فيه وذلك فيما عدا بعض الأحاديث العامة عن الحب أو الغزل التقليدي ، وبخاصة في قصيدة اليتيمة التي غتها أم كلثوم فأكسبتها شهرة شعبية واسعة وهي :

مالي فنت بلحظتك الفتاك
ولسلوت كل مليحة إلاك
يُنَاك قد ملكت زمام صباتي
ومضلي وهدائي في يسراك
وهي قصيدة لا تم عن معاناه حقيقة أو حرارة متقدة إنما تمتاز
بيسر في الصياغة وسلامة في التعبير ولطف في المدخل وإرهاق
في المعانى التقليدية .

ومن الغريب أن نلاحظ أن هذا الشاعر الذى خلا شابه
من التغنى بالحب ولو اتجه قد راح في شيخوخته يكتب ذلك الشباب ،
وما كان يؤجج من عاطفة ويشير من لواعج ، وذلك على نحو ما يفعل
في مطلع قصيده عن المؤتمر الطبي اللبناني في سنة ١٩٤٤ حيث يقول :
أُلقيت للغيد الملاح سلاحى
ورجعت أغسل بالدموع جراحى
ولمحت ريحان الصبا فرأيته
كان إِلَّا شباب طماح لاجعة الهوى
فالليوم يرفع سعاديه طماحى
بعضهاء ذاك الفاحم اللماح
فعدا على الشبهات أول لاحى
لمى الصبا وأريجه النفاح
وتکاد تكسر في الزجاجة راحى
قد كان للذات أسرع ناصح
لو أستطيع لبعث عمرى كلـه
أيام أو تارى تفرد وحدها

أيام شعرى للفوان رقيقة . تستل كل تدلل وجاح
وهي معان وإن تكن تقليدية إلا أنها لا تخلو من شبن يشبه
ما يشيره الغروب .

وكذلك الأمر في مشاهد الطبيعة ، فالرغم من أنه قد نشأ في رشيد
على ساحل البحر وبالرغم مما توجيه التغور من شعر ، لازراه يتحدث
عن مشاهد الطبيعة بل ولا عن رشيد ذاتها إلا في أخريات حياته
عندما أنسى في رشيد مصيف سنة ١٩٣٩ فزارها الشاعر وأنشد فيها
قصيدة مصيف رشيد ج ٤ ص ١٢٣ حيث يقول :

أرشيد لا جرح ولا إيلام عاد الزمان وصحت الأحلام
وتمثلت فيك الحياة فتية من بعد ما عبشت بك الأيام
يا زينة بين التغور وفتنة سحر الملك تُغرِّك البسام
وأمثال هذه المعانى التقليدية العامة التي لا تخصيص فيها ولا أصالة،
وإن كنا زاهي بين الحين والحين يعود إلى ذكريات صباح في رشيد
فینطق بعض النغمات الأصيلة مثل قوله :

أرشيد يا بلدى ويامهد الصبا بين وبين مدى الصبي أعوام

• • •

ونشأت في ظل التخيل يهزني شوق إلى أفياتها وغرام
كم طوقت منك القدود سواعدى ولكنكم شفاني من جناك طعام
ولكم هززت فتاك حين حلته كالم تلهى الطفل حين ينام

وهكذا يمضى الشاعر في الحديث عن رشيد وعن ذكريات صباحه،
ولكنه الحديث عام لا أصالة فيه ولا تخصيص ، وإنما تطغى عليه
المعانى التقليدية والإحساسات المطرودة :

وللوج كالخيل الجواد أطلقت وإنخل عنها مقوود ولجام
تجرى السفائن فوقه وكانتا والريح تدفع بالشارع حمام
ومناظر يعا القرىض بوصفها ويصل فىألوانها الرسام
وأخيراً يختتمها بالمسك فيقول :

في ظل فاروق ووارف حكمه تحيا البلاد وتزدهى الأحكام
وإذا عاد الحديث عن رشيد في سنة ١٩٤١ ج ٤ ص ٩٢ عندما
انتشر فيها داء الفيل ، لم يخرج حديثه عن نفس المجال التقليدى الذى
يتحدث عن المجال حديثاً عاماً لا تخصيص فيه مازجاً إياه بعض
ذكريات شبابه أو على الأصح بالأحسيس الذى تختلف بنفسه عن تلك
الذكريات وهى القصيدة التى يستهلها بقوله :

رددي يارشيد للحب عهداً حسبنا حسبنا مطالاً وصدراً
جددى يامدينة السحر أحلاماً وعيشا طلق الأسارير رغداً
وبالرغم من أنه قد أرسل في بعثة إلى إنجلترا حيث أقام
في نوتنجهام وتردد على لندن وغيرها ، وكان باستطاعته أن يلم بشئ
من اللغة الإنجليزية وآدابها ، وأن يتأثر بمشاهداته في تلك البلاد

فإننا لا نكاد نلح أثراً للثقافة الغربية في شعره ، كما لا نجد لتأثيراته
 في إنجلترا ذكرآ إلا في القليل النادر كذكره لضباب نوتنجهام عند
 رثائه لصديقه وزميله فيها الأستاذ محمد أمين لطفي وكيل وزارة المعارف
 المساعد ، أو في الآيات الأربع التي يقص فيها مشاهدة في لندن ،
 حيث رأى بصيراً يسلم زمامه إلى أعمى ليقوده وسط الضباب
 الذي تتعدد فيه الرؤية فيقول تحت عنوان «حُكْم القدر» ج ١ ص ١٢٧ :
 أبصرت أعمى في الضباب بلندن يمشي فلا يشك ولا يتأوه
 فأناه يسأله المداية بمصر حيران يخبط في الظلام ويعلم
 فاقتاده الأعمى فسار وراءه أنى توجه خطوة يتوجه
 وهنا بدا القدر المعربد ضاحكاً وممضى الضباب ولا يزال يقهقه
 وفي الحق إننا لطالب على الجارم وأمثاله من شعراء التقليد بما لم
 يكونوا يدركونه من حفاظ الشعر والأدب عندما نطالعهم أن يصدروا
 عن وجдан خاص متميز بأصالته ، وذلك لأنهم كانوا لا يزالون
 يؤمنون بأن الشعر لا يعدو أن يكون قدرة على النظم وتوليد المعانى
 أو الأخيلة دون أن يكون مرآة لجوهر نفسي ومراج خاص ونظرة
 مت滋味 للحياة . ولا أدل على هذا الفهم العقيم من قصيدة نظمها على
 الجارم بعنوان «غزل شاعرين» ، ونشرها في صفحة ١٣٨ من الجزء
 الرابع من ديوانه ، وفيها يشطر قصيدة لإسماعيل صبرى باشا وذلك
 في سنة ١٩٠١ حينما كان الجارم لا يزال شاباً يستطع أن يدرك معانى

الحب مزاجه الخاص وفطرته المتميزة ، ولا يعقل أن يكون إحساسه
يعانى الحب مطابقاً لإحساس رجل كإسماعيل صرى القاهرى المترف
الذى كان يقنع من الحب بمجالس الطرف وصالونات المؤانسة ، دون
أن يستشعر شيئاً من ذلك الحب العنيف الآخر ، الذى يثير الغيرة ،
فراه لا يطلب إلى الحسنة التى يغازلها إلا أن تسوى بين عاشقها
حيث يقول :

يالواه الحسن أحزاب الهوى
أيقظوا الفتنة فى ظل اللواه
فرقهم فى الهوى ثاراتهم
فاجمعى الأمر وصونى الأبريه
إن هذا الحسن كلامه الذى
فيه للأنفس رى وشفاء
لا تزدودى ببعض واعدى بين الظماء
دون بعض واعدى عن ورده
أتح.....

و يأتي الجارم فيشطرها بقوله :

أججوا فى الحب نيران الجفاه	(يالواه الحسن أحزاب الهوى)
(أيقظوا الفتنة فى ظل اللواه)	مذ رأوا طرفك ييدو ناعساً
كل حب بين أشواك عداء	(مزقت أهواهم ثاراتهم)
(فاجمعى الأمر وصونى الأبريه)	جمعوا بغضائهم فاقبرقوا
راق حتى كاد يخفيه الصفاء	(إن هذا الحسن كلامه الذى)
(فيه للأنفس رى وشفاء)	والرضا بالحلو لو جدت به

(لا تندوى بعضا عن ورده) كلنا يشكو الجوى والبرحاء
 فانظرى ليس الصدى فى بعضنا (دون بعض فاعدل بين الظماء)
 إلخ

وهذا عبث وتخليط ما كنا نعتقد أننا سلقاء في العصر الحاضر
 بعد النهضة الأدبية وتصحيح مناهج الشعر والأدب ، ولكن الاستاذ
 الجارم كان فيما يبدو شديد التعصب للقديم ، غير قادر على أن يستفيد
 من مفاهيم الأدب عند الغربيين أو عند دعاة التجديد في مصر والعالم
 العربي ، على نحو ما رأينا في حديثه عن الشرق والغرب وعن الشعر
 القديم والجديد في معرض رثائه لشوقى .

على أن الدعوة إلى الجديد إذا كانت لم تستطع أن تخخل ما حصن
 به شاعر تقليدي كعلى الجارم من دروع ، فإننا نراها تنفذ إلى شاعر
 آخر لم يكن من المقلدين خسب ، بل وكان من دعاة البدائية حتى سمي
 الشاعر البدوى ، وهو الاستاذ محمد عبد المطلب المتوفى سنة ١٩٣١
 والذي يرجع الاستاذ السكتندرى نسبة في المقدمة التي كتبها لـ ديوانه
 إلى « جهينة » القبيلة العربية المعروفة التي نزحت بعض بطنها إلى
 صعيد مصر .

ولقد سمع محمد عبد المطلب أو قرأ ، أن دعاة الجديد يهبون
 بالشعراء أن يتحذروا عن وجدهم الخاص وأن يصفوا محيط

عصرهم ، حتى يصبح شعرهم شعر السلبية والطبع لا شعر المحاكاة والتقليد ، وخطر له أن ينظم «علوية» يتحدث فيها عن علي بن أبي طالب معارضة «لعمريه» حافظ إبراهيم التي يتحدث فيها عن عمر ابن الخطاب . وأراد أن يحرز على حافظ قصب السبق بالتجديد . فأفلح عن استهلال القصيدة بذكر الديار أو الناقة والرحلة على ظهرها، بل وأبي أن يقنع بالقطار نفسه بعد أن ظهرت الطائرة وبزت القطار، فاستهل علويته بذكر الطائرة ووصفها ، بل وسخر من النياق وقطر البخار حيث قال :

أجدك ما النياق وما سراها تخوض بها المهامه والأكاما
وما قطر البخار إذا استقلت بها النيران تضطرم اضطراما
فهبل ذات أجنهة لعلى بها ألقى على السحب الإماماما
وبالرغم من سذاجة هذه المحاولة التي أوهمت عبد المطلب أنه قد
أصبح من المجددين عندما استهل قصيده بذكر الطائرة التي تستطيع
أن تحمله إلى ما فوق السحاب ليلق الإمام ، غير مدرك أنه لا يزال
غارقا في التقليد ما دام يلزم نفسه بأن يستهل قصيده بذكر الرحلة
والرحيل ، حتى ولو استبدل بالناقة الطائرة — فإن عبد المطلب
قد دلل بها على مرونة وقابلية للفهم والتطور على نحو لم يستطعه على
الجارم ، وذلك بالرغم من أن محمد عبد المطلب كان أكثر إignala

في البدوية وأعمق إحساساً بمقاييس الشعر العربي القديم ، حتى لزراه
لا يقنع باستهلال إحدى مداهنجه لعباس بالغزل كأفضل شوق في قصيدة
التي يستهلها بقوله : « خدعوها بقولهم حسناه » ، بل يأبى إلا أن يستهلها
بذكر الديار فيقول :

يا دار حياك الغمام فسلمى وهمت عليك يد المكارم فاسلى
بل ويردد في شعره الحديث عن « الغضى » ، و « الأراك » ، مثل
قوله :

ظلال الغضا لو عاد فيك مقيل نفعت بأنفاس الرياض غليلي
ولو أن أيام الأراك رجعن لي نعمت بعيش في الأراك ظليل
بل ويتحدث عن نجد ورياح الصبا فيقول :

جددت عهدي أيام الربى نفحة جامت بها ريح الصبا
حلت عن ذلك المغنی شذى وحديشاً في الهوى ما أعدناها
إيه يانسمة نجد عنهمو جددى عهد التصانى والصبا

وفي الحق إننا لا نستطيع أن نتنكر لمثل هذه النبرات التي يفوح
منها عطر القدم ، وإذا كان رجل كعبد المطلب استطاع بقراءاته المتصلة
أن يخلق لنفسه جواً يفوح فيه ذلك العطر ، ووجداناً يثيره ما كان يثير
وجدان البدوي القديم ، وصدر في شعره عن ذلك الجو وهذا الوجدان

فإنه يكون أصدق في الشاعرية من ذلك التخلط ، الذى يريد أن يجمع
بين ديناجة الديانى وأحدث المعانى العصرية ، وإذا بالديناجة تمتص
معالم المعنى الحديث ، أو تقصر عن احتواه بل وتذهب بأصالة .
وإذا صدق الشاعرية لا بد أن تشجينا وتطرينا ، حتى ولو كان
حديثها نسيج خيال عن نجد والصبا والأراك .

شعراء الديوان

وبعد أن استعرضنا الخصومة بين أنصار الشعر التقليدي وداعة الشعر الجديد، وضربنا أمثلة للشعراء التقليديين الذين واصلوا السير على عمود الشعر مع شوق أو بعد شوق، نستطيع أن نتحدث الآن عنمن يمكن أن نسميهم بـ «شعراء الديوان» وهم العقاد والمازني ثم عبد الرحمن شكري بالرغم من انفصاله عن العقاد والمازني ، بل وقيام خصومة عنيفة بين الطرفين أدت إلى تجريح المازني لشكري تجريحاً عنيفاً في الديوان نفسه تحت عنوان «صنم الألاعيب» . وذلك لأن هذه الخصومة لا يمكن أن تمحو النشأة الموحدة لهذه الجماعة التي تزعمت الدعوة إلى الشعر الجديد واستمدت مبادئها من معين واحد هو الأدب الإنجليزي ، بل إن هناك من النقاد من يرى أن عبد الرحمن شكري قد كان رائد هذه المدرسة في فرض الشعر ، وإن لم يكن كذلك في مجال النقد والتوجيه ، حيث تفوق زميلاه وخلفاً في النقد آثاراً باقية . وهذا الرأى كتب في تأييده الدكتور رمزى مفتاح عدة مقالات جمعها في كتابه المسمى «رسائل النقد» وفيه يحمل على العقاد حملة عنيفة ويتهمه بالسرقة من عبد الرحمن شكري ، وهى تهمة وإن كانت لا تزال في حاجة إلى تحقيق إلا أنها على أية حال تدل على أن هذه الجماعة كلها كانت ترتاد آفاقاً شعرية واحدة أو متقاربة .

(٤ — الشعر بعد شوق)

ولقد أغناها الأستاذ العقاد عن البحث والاستنتاج ، إذ تحدث هو نفسه في ختام كتابه عن « شعراء مصر وبيتهم في الجيل الماضي » عن المدرسة الجديدة ، والمؤثرات الشعرية والنقدية التي صدرت عنها فقال « الجيل الناشئ » بعد شوق كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث ، فهى مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قرائتها على أطراف من الأدب الفرنسي ، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر . وهى على إيقاعها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا أخطئ إذا قلت أن هازلت هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد . لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة وموضع المقارنة والاستشهاد ... وهذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزى ولكنها مستفيدة منه مهتمية على ضيائى... ولقد كانت المدرسة الغالية على الفكر الإنجليزى الأمريكى بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوة والمجاز ، أو هى التى تتألق بين نجومها أسماء كارليل وجون ستيفوارت ميل وشيللى وبايرون وورلد ورث . ثم خلفتها مدرسة قرية منها تجمع بين الواقعية والمجازية وهى مدرسة

براونج وتنيسون وإمرسون ولونجفلو وبو وويتمان وهاردى وغيرهم من هم دونهم في الدرجة والشهرة . ولقد سرى من روح هؤلاء الشئء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقى وزملائه ، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج والاتجاه العصر كله ، ولم يكن تشابه التقليد والفناء ، أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل » . ثم يمضى الأستاذ العقاد في بيان خطة هذه المدرسة من ناحية أهداف الأدب ومادته لكي يوضح أنها قد قاومت في هذا الميدان فكرتين كبيرتين أولاهما جاءت من الماضي وهى فكرة القومية في الأدب وطريقها فهمها على نحو شكلى ضيق أو على نحو إنسانى واسع . وهذا النحو الأخير هو الذى تدعوه إليه المدرسة الجديدة .

والفكرة الثانية جامت من أحدث الأطوار في الإجتماع وهي الفكرة الاشتراكية التي يصفها العقاد بالعمق لأنها تحرم على الأدب أن يكتب حرفاً لا ينتهي إلى لقمة خبز أو إلى تسجيل حرب الطبقات ونظم الاجتماع .

وبالرغم من أن خليل مطران كان قد سبق هذه المدرسة إلى التجديد في الشعر العربي الحديث متاثراً في ذلك هو الآخر بالأداب الغربية ، فإننا نرى الأستاذ العقاد في نفس الموضع من كتابه السابق

ينكر كل تأثير خليل مطران على هذه المدرسة فيقول «خليل مطران من جيل أحد شوق وحافظ إبراهيم هو أكبر من الجيل الناشئ» في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وهو علم وحده في جيله ولكنه لم يؤثر بعبارته أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين ، لأن هؤلاء كانوا يطّلعون على الأدب العربي القديم من مصدره ويطّلعون على الأدب الأوروبي من مصادره الكثيرة ولا سيما الإنجليزية ، فهم أولى أن يستفيدوا اللغة من الجاهلين والمخضرمين والعباسيين ، وهم أولى أن يستفيدوا نوازع التجديد من آداب الأوروبيين . وليس للأستاذ مطران مكان الوساطة في الأمرين ، ولا سيما عند من يقرأون الإنجليزية ولا يرجعون في النقد إلى موازين الأدب الفرنسي ، أو إلى الاقتداء بموسيه ولا مرتين وغيرهم من أمراء البلاغة في إثبات نشأة مطران » بل ويذهب الأستاذ العقاد إلى أبعد من كل هذا فيزعم أن مطران وشوق هما اللذان تأثرا بمدرسته فيقول «ولا بد أن يلاحظ أن شعراء مصر المجددين بعد جيل شوق وحافظ ومطران كانوا جميعاً من دارسي الإنجليزية أو دارسي الآداب الأوروبية من طريق اللغة الإنجليزية . ولعل الأثر الذي أحدثه في الثقافة العصرية هو الذي جنح بالأستاذ مطران إلى ترجمة شكسبير والعناية به أكثر من عنايته بكتاب الشعراء الفرنسيين ، فهو كصاحبه شوق قد تأثر بثقافة الجيل الناشئ بعدهما في مصر ولم يؤثرا فيه » .

ونحن لا ننكر على هذه المدرسة اجتهداتها في دراسة الشعر العربي القديم وفي الاطلاع على الأدب الإنجليزي ، ولكننا لا نميل إلى تصديق ما يزعمه الأستاذ العقاد من أنهم كانوا قد أطلعوا من شبابهم على الشعر الجاهلي والشعر الأموى قدر اطلاعهم على الشعر العباسى ، كما لا نميل إلى تصدق ما يزعمه أيضاً من إتساع اطلاعهم في الأدب الإنجليزي ، وأكبر ظننا أن جهدهم قد توفر على دراسة العباسين كابن الرومي والمتيني وأبى العلاء والشريف الرضى ، وهم الشعراء الذين يكتشرون الحديث عنهم والاستشهاد بهم ، بل ويرون في الكثير من تفاصيل شعرهم جدة وأصالة ، مع أنهم لو كانوا قد درسوا الشعر الجاهلي والشعر الأموى دراسة دقيقة لوجدوا أن هذه التفاصيل قد سبق إليها العباسيون في العصر الجاهلي والعصر الأموى .

وأما عن الآداب الإنجليزية ، فإنه وإن يكن الأستاذ العقاد نفسه قد اعترف بأنهم قد استفادوا من التقىاد الإنجليز وبخاصة هزلت أكثر من استفادتهم من شعراء الإنجليز ، فإننا مع ذلك نرجح أنه قد بالغ عند ما أراد أن يفهمنا أنهم كانوا قد درسوا منذ أول شبابهم الشعراء الإنجليز أو المحدثين منهم في دواوينهم الكاملة . وأكبر الفتن أن منهم الأصيل قد كان مجموعة المختارات الشهيرة عند الإنجليز باسم « الكنز الذهبي The golden Treasury » وهى مجموعة جمع فيها فرانسيس بالجريف أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد خير ما كتبه الشعراء الإنجليز

من شعر غنائي من ذِي عصر شكسبير حتى نهاية القرن التاسع عشر . ولم يضمن هذه المجموعة شيئاً من الشعر القصصي أو التعليمي ذي الطابع العقلي أو الأخلاق . كما لم يضمنها شيئاً من القصائد الطويلة ولو كانت غنائية ، ولا أدل على صحة ما نقول من أن نلاحظ أن كافة القصائد التي ترجمها المازني من الشعر الإنجليزى ونشرها في مطلع الجزء الثانى من ديوانه موجودة في هذه المجموعة ، كما أن الكثير من المعانى الشعرية التي لاحظ النقاد اشتراكتها بين شعراء هذه المدرسة والشعراء الإنجليز موجودة أيضاً في هذه المجموعة . ولسنا نشك في أن دراسة دقيقة لدواوين شعراء هذه المدرسة المصرية الحديثة ، والمقابلة بينها وبين « الكنز الذهبي » لا بد أن تسفر عن تأييد هذا الرأى تأييداً كبيراً .

وفي الحق إن المنهج الشعري الذى اختارته هذه المدرسة ودعت إليه هو نفس المنهج الذى صدر عنه جامع « الكنز الذهبي » في اختيار ما اختار من الشعر الغنائى الإنجليزى ؛ فالكنز الذهبي بمجموعة رائعة من القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصى ، ولم يفسح فيها جامعاً مجالاً للشعر الموضوعى . وبالفعل نرى مدرسة الديوان تتميز عن مدرسة مطران من ناحية الذاتية والموضوعية ، فمطران رائد الشعر الموضوعى الحديث في اللغة العربية ، وذلك بفضل روائع قصائده المطولة في القصص الذى يمزج بين الوصف والدراما والتوصير

ينما تجتمع مدرسة الديوان نحو شعر الوجдан الذي تطغى عليه شخصية الشاعر، وتلون الموضوع كله بأحساسها الخاصة ، أو تستخدمه للتعبير عن آرائها الشخصية ، وكل هذا على اختلاف واضح بين شعراء هذه المدرسة ، راجع إلى اختلاف أمزجمتهم وثقافتهم وظروف حياتهم ، بل إن من خصائص هذه المدرسة ما حاول أحد أفرادها وهو الأستاذ العقاد أن يلصقه بها في الأيام الأخيرة ، وبعد أن كان زميلاً قد هجر الشعر : أحدهما ليصمت وهو عبد الرحمن شكري ، والآخر ليثرب وهو المازني . ومن أهم هذه الشخصيات التي لم تقسم بها المدرسة في أول نشأتها ، ولا التزم بها أو تحدث عنها شكري أو المازني ، ما سبق أن أشرنا إليه نقالاً عن الأستاذ العقاد ، من أن هذه المدرسة قد أدخلت في منهاجها محاربة المفهوم الضيق لمعنى القومية ، ثم الدعوة إلى استخدام الأدب في تأييد المذهب الاشتراكي . فهذه الأهداف السياسية لم تكن موضع نظر هذه المدرسة عند أول نشأتها ، حينما كان همها كله منصبًا على الأصول الفنية للأدب وللشعر ، وإنما هذا إتجاه خاص بالأستاذ العقاد ولعله لم يتضح عنده إلا في الجزء الأخير من حياته ، وبخاصة بعد أن ترك المعسكر الشعبي الذي كان يمثله عندئذ «الوفد المصري» ، لينضم ويناصر أحد الأحزاب التي أصبحت في عداد أحزاب الأقلية .

ولو أننا رجعنا إلى «ضوء الفجر» وهو الجزء الأول من ديوان

عبد الرحمن شكري في طبعته الثانية لوجданه يحمل على غلافه شعار هذه المدرسة وهو قول شكري :

ألا ياطائر الفردو س إن الشعر وجدان

وإن يكن من الحق أن شعراء هذه المدرسة قد اختلفوا في معنى الوجدان ومضمونه ، وذلك لأنه إذا كان الوجدان هو كل ما يجده الشاعر في نفسه ، فمن البين أنه قد يجد فكرآ وقد يجد عاطفة وقد يجد خيالا ، وكل وجدان تقبله هذه المدرسة ، ولكن مضمونه تفاوت بتفاوت الأشخاص ، وربما كان هذا هو السبب في محاولة المازني تعريف الشعر على نحو يجمع بين الاتجاهات المختلفة داخل مذهبهم فيقول « الشعر فن ذهني غرضه العاطفة وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التي توجهها العاطفة وجهتها » وإذا كان الأستاذ العقاد قد أخذ يدافع في جدل وعناد عن شعر الفكرة في مقدمة ديوانه الأخير « بعد الأعاصير » فإنه لم يستطع أن ينكر « أن مزية الإنسان دائما هي أن يحس حين يفكر وأن يفكّر حين يحس ». ولكن هذه ليست في الحقيقة مزية ، ولا خاصية ملزمة للإنسان ، الذي يستطيع أن يفكّر تفكيرا رياضيا لا آثر فيه للإحساس ، أو تفكيراً فلسفياً جافاً ، وإنما هي خاصية يجب أن توفر في الشاعر الذي يحاول أن يصدر عن الفكر في شعره ، فإذا نجح في أن يفكّر بقبله وأن يحس بعقله جاد شعره ، وإنما جاء شعراً نثرياً بارداً أو معقداً غامضاً ، وخلال من عنصري

الإثارة والجمال الفني . وكم كنا نود أن لو ينسى الأستاذ العقاد عقله الجبار عند ما يقول الشعر ليذرره للنشر ، وذلك لكي يطلق عاطفته غير الجبارة بل الآلية المتواضعة كعواطف كبار الشعراء الذين لا ينجلون من ضعف الطبيعة البشرية ، ولا يأنفون من الشكوى والتلهف ، وذلك لكي يستطيع أن يسمعنا شعرآ إنسانيا رائعاً مثل مقطوعته التي تحمل عنوان « نقشة » في الجزء الثاني من ديوانه ص ١٥٤ .

حيث يقول :

ظمآن ظمان لا صوب الغمام ولا
عذب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا
معالم الأرض في الغماء تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاديدا
نبني ولا سمر السمار يلهمي
غضان غسان لا الأوجاع تبليني
ولأ الكوارث والأشجان تبكيني
شعر دموعي وما بالشعر من عوض
عن الدموع فقاها جفن محزون
يا سوء ما أبقيت الدنيا لمعتبط
على المدام أجفان المساكين

هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانح
 وما استرحت بحزن في مدفون
 أسوان أسوان لا طب الأساة ولا
 سحر الرقة من الأدواء يشفيني
 سأمان سأمان لا صفو الحياة ولا
 عجائب القدر المكون تغبني
 أصحاب الدهر لا قلب فيسعدنى
 على الزمان ولا خل فيأسونى
 يديك فامضني يا موت في كبدى
 فلست تمحوه إلا حين تمحونى

بهذه المقطوعة الرايعة لانخشى عليها شيئاً ما يقوله الأستاذ العقاد
 نفسه في مقدمة « بعد الأعاصير » التي أشرنا إليها فيما سبق حيث
 يقول « ولعلنا بحاجة إلى التنبيه إلى سخافة شائعة في مصر والشرق بين
 أدعية الإحساس ، من لا يحسون ولا يفكرون ، وهى اعتقادهم أن
 الإحساس والترقق متراداً ، ويوشك أن يموت الإنسان عندهم من
 فرط الإحساس ، لأنه يحس في زعمهم بمقدار ما يتراخي ويتحاول
 وين وينوح » وذلك لأننا لا نرى جودة الشعر في المكابرة وإدعاء
 البطولة الكاذبة ، كما لا نراها في الآتين والنواح ، بقدر ما نراها في
 إخلاص الشاعر نحو نفسه وصدوره عمما يجد . وقد مضى الزمن الذى

كان النقاد يلومون فيه الشاعر لأنّه يغاضب حبيبته أو يثور على حبه لها مؤثرين أن يقول لها ما قاله من قبل عاشق آخر لعشوقته فيفديها إن حفظت هواه أو ضيّعه ، بدلاً من أن يغاضبها ، حتى ولو كان إحساسه الصادق هو الغضب والقرد ، لا الخضوع والتلطف ، أو العكس .

والذى لا شك فيه أن قوة الانفعال هي التي تولد الرؤية الشعرية ، وكل رؤية شعرية عميقه واضحه لن تعجز عن الوصول إلى الصياغة الشعرية الجميلة الحالى من كل برود أو غلطة أو ابتذال . وهذه القوة في الانفعال ، أو القوة في « الأنين والشكوى » هي التي أنقذت « النفحة » السابقة من أمثال تلك الزلات التي نجدها في مواضع كثيرة من شعر العقاد عندما تفتر العاطفة حتى ولو كان الموضوع شعرياً بطبيعته مثل قوله في ديوانه « هدية الكروان » ص ١٥ عن تغاريده ذلك الطائر المطروب :

هن اللغات ولا لغات سوى التي رفعت بهن عقيرة الوجـدان
فهذه « العقيرة » لا ندرى كيف تلتصق بالوجـدان ، ولقد هممـت
عند قرامتها بأن أعود إلى معاجم اللغة لعله أن يكون لها فيها معنى قديـم
جميل طغـى عليه الزـمن . ولكنـي خشـيت أن أفعـل ما فعلـه أحدـ كبارـ
المـستـشـرقـينـ الذـى حدـثـنىـ عـنـهـ أـسـتـاذـناـ الـراـحلـ أـحـمـدـ أـمـينـ عـنـدـماـ أـلـفـ
كتـابـهـ « بـغـرـ الإـسـلامـ »ـ وـأـهـدـاهـ إـلـىـ ذـلـكـ الـمـسـتـشـرقـ الفـاضـلـ ،ـ فـأـتـاهـ مـنـهـ

خطاب يقول فيه «لقد استفدت كثيراً من خرارة علّكم»، ودهش الأستاذ أحمد أمين من استخدام هذا المستشرق الكبير لعبارة «خرارة» وعاد إلى المعاجم، فإذا بها تقول خر الماء يخر خربراً ومنه خرارة وهي نبع الماء الصافى بأعلى الجبل ١ وإن كنت أخشنى أنا لو عدنا إلى المعاجم لما وجدنا «لعقيرة» مثل ذلك المعنى الشعري الجميل الذى وجده أستاذنا الراحل لكلمة خرارة. بل لو أنا وجدنا مثل هذا المعنى لما أغفينا الأستاذ العقاد من وزير استخدامها لصيقة بالوجودان في شعره الحديث، وذلك لأنّه ليس مستشرفاً يتعلم اللغة من بطون المعاجم، بل هو مصرى عربي يعرف ما تثيره لفظة العقيرة عندنا اليوم من معانٍ تتنافر مع الشدو غناه الوجودان.

والإفعال الشعري القوى الصادق لا يمكن أن يقنع بالصياغة المبتذلة التي أكلها التحات في مثل قول العقاد عن الكروان أيضاً ص: ٢٢:

واستقبل النجم علواً إن النجوم حسان
فعبارة إن النجوم حسان لا تقل ابتدالاً وتأكلاً وتحاتاً عن
عباراتنا العامة «النجوم حلوة».

والإفعال الشعري القوى لا يمكن أن يسفر عن رؤية شعرية حسنة مثل قول العقاد أيضاً في نفس الديوان ص ٢٦ عن الكروان:

في المخافة يأسير الليل أو فيم التجنى
لا أنت جزل في الصحا فولست في قفص تغنى

فقد نفهم أن يتسامل الشاعر عن خوف الكروان وتخفيه وتجنيه ،
وأنه لا يغنى في قفص ، وأما أنه ليس مشوياً أو محراً أو جزلاً في طبق
طعام فهذه هي الرؤية الشعرية السخيفة .

فالشواه لا يغنى في الصفحة ، وإنما قد يُنْ في الطاسة !!

ولما كان المجال لا يتسع لنقضى في النقد التطبيق والحكم على جزئيات
شعر العقاد من ناحية الصياغة الشعرية وروح الشعر وأخياله
وموسيقاه ، فإننا نكتفى بحديث عام عن شاعريته واتجاهاته ، مكتفين
بأن نشير في مجال النقد التطبيقي إلى مجموعة مقالات كتبها الأستاذ مصطفى
صادق الرافعي عن العقاد وشعره وأدبه في مجلة العصور التي كان يصدرها
الأستاذ اسماعيل مظہر ثم جمعت في الكتاب المعروف باسم « على السفود » ،
وهي مقالات لا تقل عنفاً وتحاملاً عن المقالات والأبحاث التي جمعها
العقاد والمازن في كتابهما « الديوان » عن شوق وملفوظي وشكري
وغيرهم ، وإن اختللت أساس النقد في الكتابين ، فقد الرافعي لغوي
تقليدي يناقش التعبير ونحو اللغة ، وينقب عن السرقات ويوازن بين
شعر العقاد وشعر العرب القدماء . بينما يتوجه المنهج النقدي في الديوان
نحو أصول الأدب الغربي ويطبقها على أدب وشعر المعاصرين في مصر ،
من عرض لهم الديوان . وإذا كان الرافعي قد أصاب في بعض نقداته
اللغوية أو البيانية ، فإنه قد أخطأ أو تحامل في نقدات أخرى كثيرة ،

إما تعسفاً وإما لضيق أفق وجود طبع وتسنم بالتقاليد الشعرية المتوارثة.

وإذا كان الأستاذ العقاد قد أصدر الجزء الأول من ديوانه في سنة ١٩١٦ فإنه لم ينقطع مثل صاحبيه عن قرض الشعر منذ ذلك الحين حتى السنين الأخيرة، إذ صدر آخر ديوان له وهو «بعد الأعاصير» في سنة ١٩٥٠. وفي خلال تلك الفترة الطويلة أصدر الأربعة أجزاء الأولى من ديوانه، وجمعها سنة ١٩٢٨ في مجلد واحد من أربعة أجزاء باسم «ديوان العقاد». ثم أتبعها بـ «ديوانه المسمى «وحى الأربعين»» وهو يتضمن ما قاله من شعر في مرحلة الأربعين من عمره. ثم ديوان «أعاصير مغرب» الذي يرمي عنوانه إلى مرحلة الكهولة أو الشيخوخة. ثم ديوانه الأخير «بعد الأعاصير».

وفي خلال تلك المرحلة الطويلة أراد العقاد أن يبرز موضوعين خاصين من موضوعات شعره، وهما الموضوعان اللذان أراد أن يسجل فيما سبقاً وتجديداً وابتكاراً، فأفرد كلاً منها بـ «ديوان خاص»، وسي أحدهما «هدية الكروان» سنة ١٩٣٣ وسيآخر «عبر سبيل» سنة ١٩٣٧. ولعله من الخير أن نفرغ من هذين الديوانين الخاصين قبل الكلام عن ديوانه العام.

أما الكروان وهديته فقد قص علينا الشاعر قصته في مقدمة الديوان فذكر أنه كان قد نظم منذ عشرين عاماً نونية في الكروان

أدرجها في الجزء الأول من ديوانه وهي التي مطلعها :
هل يسمعون سوى صدى الكروان

صوتاً يرفرف في الهزيج الشاف

ثم أعاده طائف من طواويف النفس إلى النظم فيه فاجتمعت له عدة قصائد في مناجاته فصح على هذا المعنى أن يسمى الديوان كله هدية الكروان ، وإن كان يتضمن غير الكروانيات غزلاً ومناجاة ووصفاً وتأملات ومتفرقات ، وهجاء ورثاء .

ولقد تحدث الشاعر في المقدمة عن الكروان حديثاً شعرياً جيلاً حيث قال « ويطلع عليك بتهافه من هنا ومن هناك وعن اليمين وعن الشمال وعلى الأرض فوق الذرى ، فيخيل إليك أنك تستمع إلى روح هائم لا يقيده المكان ولا يعرف المسافة ، أطلقوه في الدنيا على حين غرة فسحرته فتنة الدنيا وخلبته محاسن الليل ، فهو لا يعرف القرار ولا يصبر في مطار . فأنت تتلقى من صوت هذا الطائر الأليف النافر عالماً من معان وأشجان يتجاوب فيها تقديس المصلى القانت وحدب الحارس الأمين ، وروح الطفولة ، ومناجاة الخطر الم قبل ، وهيام الروح المنهم بالحياة والجمال : عالم لا نظير له فيما نسمع من غناء الطير بهذه الديار ». ثم ييدى الشاعر عجبه من أنك لا تقرأ صدى الكروان فيما ينظم الشعراء المصريون على كثرة ما يسمع الكروان في أجوارنا المصرية من شمال وجنوب ، ثم يضيف قوله : « وأعجب منه أنك لا تقرأ

فيما ينظمون إلا مناجاة البلبل وأشباهها ، على قلة ما تسمع في هذه الأجواء . فكأنما العامة عندنا أصدق شعوراً من الشعراء ، لأنهم يلقبون المغنی بالكروان ولا يلقبونه بالبلبل ويصدرون عن شعور صادق ويتحدثون بما يعرفون . وليس عن تعصب موالوطن نثر الكروان على البلبل وما إليه لأن التعصب الوطني على هذه الصورة ، حافة لا معنى لها في الشعر والشعور ، ولكننا نثره لأن الإعجاب به صحيح يصدر من الطبع الصادق . أما الإعجاب بالطير الذي لا نسمعه فذاك حاكمة منقوله تصدر من الورق البالى وتؤذى النفس كا يؤذيها كل تصنع لا حقيقة فيه . وأخف الواقع له في نفوسنا أن يضحكها ويفربها بالسخرية .

ويخرج الشاعر في مقدمته من التخصيص إلى التعميم فيتحدث عن تغريد كافة الطيور ويوارن بين هذا التغريد وإنشاد الشعر ، في حاسة فياضه وإيمان قوى بقداسة الشعر وضرورته في الحياة حيث يقول « وإذا لم يشعر الشاعر بتغريد الطير على اختلافه فبإذا عساه يشعر ؟ إن الطير المفرد هو الشعر كله لأنه هو الطلقة والربيع والطرب والعلو والتعبير والموسيقية ، فإن لم يأنس بهم يأنس بما في هذه الدنيا من طبيعة شاعرة ولم يختلج له ضمير بما في الحياة من فرح وجيشان وتعبير . والطير بعد هو هبة الطبيعة لشعر الإنسان وغناء الإنسان ، فهو عند الشاعر وثيقة لا يعرض عنها ولا يفلتها

من يديه ، فإذا قال الجفاة الجامدون إن الشعر لغو في الحياة ، قال الشاعر إن التعبير الموسيقى عنصر من عناصر الطبيعة وأن الطير يعني ويهتف وأن الطير يفرغ للغناء وحده إذا شبع وأمن ، كأن الغناء والتعبير عن الشعور هما غاية الحياة القصوى لا ينساها حتى إلالعائق يشغله ويغضض من حياته » .

ونحن ترك جانباً ما براه الاستاذ العقاد من أن الطير يفرغ للغناء إذا شبع وأمن ، وإن كان تخشى على الغناء من التخمة والاطمئنان ، ولا نستطيع أن نكذب إحساس وخيال أولئك القدماء الصادقين ، الذين كثيراً ما رأوا في غناء الطير حزناً أو أسى ، لا طرباً وشبعاً — لنتظر فيها أوحى به الكروان للشاعر من شعر .

ونحن لا ننكر أن الشاعر قد استمع إلى تغريد الكروان في أطراف الصحراء على مقربة من الزرع والماء في مصر الجديدة حيث يقيم الشاعر وحيث يجد الكروان مر تاداً محبوباً كما يقول الشاعر في مقدمته ، ولكننا مع ذلك لا نشك في أن الشاعر قد استمع أيضاً إلى الكثير من أناشيد الشعراء في البلبل والкроان وغيرهما من الطيور المفردة ، وكم كنا نود أن لو أطال الشاعر الاستماع إلى هذه الأناشيد وغذى بها شاعريته حتى تستحصد ، فلا يطغى عليه الفكر وتوليداته المحتلبة ، فتتبدل روح الشعر ، وإذا بحرارته تفترق فینحط الشعر إلى مستوى النثر وكأن جناحه قد هیض ، وكأن الخيال

قد أثقلته أعباء الفكر ، بدلا من أن تسمو به رفاهة الحسن و خفة العاطفة .

ونعود إلى «الكنز الذهبي» وهي مجموعة المختارات من الشعر الإنجليزي الغنائي ، لطالع فيه قصيدة لشاعر الطبيعة الكبير وورد زوروث عن الطائر المعروف بالـ «كوكو» وهي ، قصيدة تسبح في روح الشعر الصاف الرائع حيث يقول :

أيها الواقد الطروب ! ها قد سمعت !

إنى أسمعك فأبتهج !

أيها الكوكو ، هل لي أن أسميك طائراً ؟
أم صوتاً يهيم ؟

عندما استلقى على العشب
أسمع صوتك المزدوج
ينتقل من تل إلى تل
متداانياً قصياً !

لوادي الشمس والزهر غناوكم ،
ولكذلك تعيد إلى نفسي
حديث الساعات الحالمه !

أهلاً أهلاً ! على الرب ياحبيب الريبع !
وما أحسك طائراً بل شيئاً لا يرى !

أحسك صوتاً، أحسك سرّاً !
 ذلك الصوت الذي طالما سمعته في صبائِي ،
 ذلك النداء الذي جعلني أنظر متّحِيراً في كل اتجاه ،
 في العشب والشجر والسماء !
 ولكنكم التمسّك هائماً ،
 خلال الغابات وفوق المروج ،
 ولكنك ظللتَ أملاً ...
 ظللتَ حباً، يهفو له القلب ولا يراه .
 وما زلتُ أستطيع أن أصغي إليك
 أن أستلقى على السهل وأستمع
 حتى أستعيد ذلك العهد الذهبي !
 أيها الطائر الميمون
 هاهي الأرض التي نخطو فوق أديمها
 تعود فتصبح مكاناً أثيرة يا مسحوراً
 خليقاً بأن يكون لك وكرراً
 وفي الحق إننا لنكاد نحس بمثل هذا الجو الشعري الجميل في
 مطالع كروانيات العقاد مثل قوله في أقدمها :
 هل يسمعون سوى صدى الكروان
 صوتاً يرفف في الهزيع الثاني
 من كل سار في الظلام كأنه بعض الظلام تضله العينان

يدعو إذا ما الليل أطبق فوقه موج الدياجر دعوة الغرقان
 ولكن شاعرنا لا يلبث أن ينقطع به هذا النفس الشعري الجميل
 لكي يهبط من الأخيلة إلى الأفكار ، التي تنداعى في عسر أو اجتلاف
 يشبه التلس أو الاصطنانع ، فتراه ينتقل بخفة من هذا المطلع الجميل
 إلى قوله :

ما عسر من غنى بمثل غناه أن ليس يطش بطشه العقبان
 إن المزايا في الحياة كثيرة الخوف فيها والسلطاسيان

وليس العيب في انتقال الشاعر من الأخيلة والأحسيس
 إلى الخواطر والأفكار بقدر ما هو في طبيعة تلك الخواطر والأفكار
 من جهة ، ثم في طريقة الصياغة من جهة أخرى . فالخواطر مبتذلة
 رغم إجتلابها ، والصياغة ثرية مسطحة لاتتوه فيها ولا خلق ولا جدة ،
 فحصول هذين الbeitين أنه لا يضر من يغنى مثل غناه الكروان
 (وملخصه هنا طبعا هو الشاعر نفسه) أن لا يطش بطشه العقبان ،
 وذلك لهذا السبب النثرى المسطح المبتذل وهو أن المزايا في الحياة
 كثيرة ، وإن كنا لا ندرى بعد ذلك كيف يستوى الخوف والسطـا
 أو السطوة !

وما أن ازلق الشاعر إلى هذه الخواطر التي لمحنا فيها شخصيته
 حتى انساق إلى ذلك الإحساس المسرف الذى يبدو لنا أنه قد شغل

الأستاذ العقاد طوال حياته ، وهو إحساسه بعظمته وكبريات تلك العظمة
وغفلة العالم عنها ، فيقول :

يا محي الليل البهيم تهجدوا والطير آوية إلى الأوكان
يحدو الكواكب وهو أخونا موضعأ

من نابغ في غمرة النسيان

قل ياشبيه النابغين إذا دعوا
كم صيحة لك في الظلام كأنها
هن اللغات ولالغات سوى التي
إن لم تقيدها الحروف فإنها
أغنى الكلام عن المقاطع واللغى
والجهل يضرب حولهم بجران
دقats صدر للدجنة حان
رفعت بين عقيرة الوجدان
كل الوحى ناطقة بكل لسان
بـثـ الحـزـين وـفـرـحةـ الجـذـلـان
وبذلك تنتهي القصيدة التي انقطع فيها نفس الشعر بعد الآيات
الثلاثة الأولى ، وضمر وحي الكروان حتى أصبح محصوراً في
شخصية الشاعر ونبوغه في غمرة النسيان والجهل ضارب حوله
بجران الخ .

ولقد يعود الشاعر بعد عشرين عاماً من قرض القصيدة السابقة إلى
الإستاع لشدو الكروان ، ولكن هذا الشدو لا يذكره في بساطة شعرية
حلوة أيام الصبا كما ذكر الكوكو وردزوورث بل يتلقى العقاد لهذا الشدو
الجديد معتمزاً بنفسه ومفتخرآ بأن العشرين عاماً لم تغير من طراز بياته ،
وليس في هذا ما يوجب الفخر بل فيه ما يوجب الأسى إذ أن السنين إذا

لم تغير من طراز البيان فلا أقل من أن تغير من طبيعة الإحساس وطرق التأثر والاستجابة . وفي هذا التغير الذي يأبه الشاعر نوع ثر للشعر كم متح منه الشعراء الذين يحسون هروب الحياة مع الزمن وتغير الطبيعة الإنسانية بتغير أطوارها ، وما يبعث هذا التغير من أخيلة وخواطر وذكريات وأحاسيس ، فيها ما يثير الشجن ويفجر ينابيع الشعر . ولكن الشاعر يجهل أو يتتجاهل كل هذا فيخاطب الكروان بقوله :

ظلووك غير جهد الألحان
قد غيرتك وما تغير شاعرًا
أسمعتني بالأمس ما لا عهد لي
ورويت لي بالأمس ما لم تروعه
ونحن في الحق لا نكاد نصدق ما يزعمه الشاعر من أن الكروان قد تغير وتغيرت نغماته بينما الشاعر ثابت لم تغيره عشرون عاما ، بل ونحسب أنه لو نسي الشاعر كبرياته وعظمته ، ليس بالآمن أنه هو الذي تغير دون الكروان بعمر العشرين عاما لانفتح له كنز الشعر ، وأدل إلى ذلك بأسراره بدلا من الزهو بهذا البيان الذي يحرص الشاعر على طرازه ويأتي أن يغيره الزمن ولو إلى أحسن .

ولا يتسع الوقت للنظر في الكروانيات الأخرى التي لا نرى بدا من أن نودعها الآن لتحدث عن الديوان الآخر الذي خصه

الشاعر أو أراد أن يخصه بنهج خاص وهو ديوان « عبر سبيل ». ولقد أوضح الشاعر نفسه منهجه في هذا الديوان فقال « إن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويعث فيه الروح ، ويجعله معنى شعرياً تهتز له النفس ، أو معنى زرياً تصرف عنه الانظار وتعرض عنه الأسماع . وكل شيء فيه شعر إذا كانت فيها حياة أو كان فيها نحوه شعور . فليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة لتنمية القرية واستجاشة الخيال ، وإنما النفس التي لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذي لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر ، أو كالمعدن الذي يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء . كل ما نخلع عليه من إحساسنا وتفيض عليه من خيالنا ، ونتخلله بوعينا ونبت فيه من هوا جسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لأنها حياة وموضوع للحياة . وإن التصور هو خير معوان للإحساس وشاحذ للرغبة أو للنفور ، فإن الأم التي تنظر إلى طفلها الوليد ثم تقضى عشرين سنة وهي تصوره « عريساً » سعيداً ، لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتتصوره والرجل في بقائه طوال تلك السنين ؛ فإنما من نسج التصوير نخلق الحلل النفسية التي نضفيها على آمال الغيب ومشاهد العيان ، فلنجمع لدينا الرغبة والتصور ، نجمع لدينا زاداً من الشعر لا ينفد ، وموضوعات للشعر تشتمل على كل ماتراه العيون

وتمسه الأذواق ، ولتتووجه بالحواس الراغبة إلى ما نشاء ، نستمرىء الشعور به والتعبير عنه ، كاً نستمرىء المحسن المشهورة والمناظر المأثورة ، لأن المحسن نفسها لن تهزنا إليها ولن تحل عقدة من ألسنتنا حتى يزينها لنا الحس الناشط والخيال المتففز ، وإن أجمل وجه ليرينا في ساعة الجمود والوجوم كما تمر طلة الخادم العجوز التي زراها صباح مساء . وعلى هذا الوجه يرى « عابر السبيل » شعراً في كل مكان إذا أراد ، يراه في البيت الذي يسكنه ، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم ، وفي الدكاكين المعروضة ، وفي السيارة التي تتحسب من أدوات المعيشة اليومية ، ولا تتحسب من دواعي الفن والتخييل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يتمزج بالحياة الإنسانية فهو ممزوج بالشعور وأجد عند التعبير عنه صدى مجيناً في خواطر الناس . وعندي أننا في حاجة — نحن أبناء العصر الحاضر — إلى هذا التوجيه لإنقاذ النفس الإنسانية ، لا لإنقاذ الملائكة الفنية وحدها ، فإننا إذا تعودنا العناية بالأشياء ، وجدنا فيها ما يستحق العناية وينقض عن النفس تلك التفاهة التي غلت على الحياة وعلى الشعر والفن في هذه الأيام الحديثة ..

ثم يضيف في مكان آخر من نفس المقدمة قوله : « فإذا تعودنا أن نشعر بما حولنا حق الشعور ، وأن نخلع على اليوم الحاضر ، ما كان نخلعه على الزمن الماضي من سراويل الجمال والخيال ، استطعنا أن نقشع

عن أبصارنا غشاوة الماضي دون أن نجعل التفاهة نتيجة لانفشار
تلك الغشاوة .

وإنه وإن يكن هناك خلاف شديد بين الشعراء والنقاد حول
مواضيع الشعر وما يصلح منها أو لا يصلح لأن يكون مادة لهذا
الفن الجميل ، إلا أن هناك مع ذلك إجماعا على أن النظم في موضوع
القيح أو تافه بطبيعته لا يمكن أن يصبح شعراً أى فاما جيلا ، إلا
إذا استطاع الشاعر أن يضفي الجمال على ما يصف أو أن يتزعم منه
حتى تهتز له النفس أو تطمئن حاسة الجمال ، وذلك إما بفضل الصور
الشعرية التي ينتحتها الشاعر من اللغة عند وصفه لشيء تافه ، وإما بفضل
المشاعر الجميلة الخيرة التي يضفيها الشاعر على الشيء القيح أو المؤلم ،
أى بفضل المشاركه الوجدانية التي تجمع بين الشاعر وبين ما يصف .

ووصف الأشياء العاديـة التي تبدو تافـهـة لم يذكرها الأستاذ العقاد
في الشعر العربي ، وأكبر الظن أن ابن الرومي هو الذى وجهـهـ هذه
الوجهـةـ ، وبخـاصـةـ إذا ذكرـناـ أنـ ابنـ الروـميـ قدـ كانـ منـ الشـعـراءـ
المـفضـلـينـ الـذـيـنـ تـنـاوـلـهـمـ العـقـادـ كـاـ تـنـاوـلـهـمـ زـمـيلـهـ المـازـفـيـ بالـدـرـاسـةـ وـالـنـقـادـ .
ولـابـنـ الرـوـميـ فـيـ شـعـرـ المشـاهـدـاتـ الـيـومـيـةـ الـعـادـيـةـ ، أـىـ شـعـرـ عـلـيـهـ
الـسـبـيلـ مـقـطـوـعـاتـ فـيـ رـائـعـةـ مـثـلـ وـصـفـهـ لـلـخـبـازـ فـيـ ثـلـاثـةـ أـيـاتـ جـمـيلـةـ
اتـخـذـهـاـ المـازـفـيـ مـوـضـوعـاـ لـمـقـالـ قـيـمـ منـشـورـ فـيـ «ـحـصـادـ الـهـشـيمـ»ـ عنـ

التصوير والشعر الوصفي وهو مقال كان قد سبق نشره في سنة ١٩٢٣
بصحيفة الأخبار . وها هي تلك الأيات :

ما أنس لا أنس خبازاً مرت به يدحو الرقاقة وشك اللمع بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كررة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في لجة الماء يلقى فيه بالحجر

ففي هذه الأيات استطاع ابن الرومي أن يخلق شيئاً من لا شيء .
وذلك بفضل براءة التصوير حيث رأى خياله الناشط ، في سرعة يد
الخباز وهي تعمل في الرقاقة ، ما يشبه الدائرة التي تنداح في الماء يلقي
فيه بالحجر . وبفضل هذا التصوير الشعري الزائف ارتفع الموضوع
التأافى إلى مستوى الفن الجميل . ولكن البون بعيد بين شاعرية العقاد
وشاعرية ابن الرومي . فالعقاد لا يستطيع أن يتمهل عندما يصف ،
ليخلق شيئاً من لا شيء وينفتح الصور الجميلة من الحركات التافية
كما يفعل ابن الرومي ، بل زراه يفر من موضوع وصفه على أساس
من التداعى ، وهو تداعى لا يسوقه الخيال الشعري ولا الفيض العاطفى
بل يسوقه الفكر ، وكثيراً ما يأتى تداعياً متلساً مجتبلاً قد يدل على
براعة ، ولكنه لا يدل على شاعرية مصورة ، أو عطف إنسانى عميق ،
حتى لزوى الشاعر نفسه يضطر إلى أن يقدم بين يدي قصائد إيضاحات
ثرية لا بد أنه قد أحس بضرورتها بسبب الاجتلاف الواضح
في تداعى أفكاره ، وذلك على نحو ما نجد في قصيدة المعونة « سلع »

الدكاكين في يوم البطالة ، ص ٤٦ من الديوان . حيث يقول : « بشيء
من التخييل يستطيع الإنسان أن يسمع سلح الدكاكين تشكوا الحبس
والركود وتود أن تبرز لتعرض على الناس وتابع ، ولا تفضل الراحة
أو الأمان على ما يصيبها من البلى والتمزق بعد انتقالها إلى الشراة ،
كما أن الجنين في عالم الغيب لا يفضل أمان الغيب على مضانك الحياة
وآلامها . . . ولذلك تظهر الأجنحة ألوفاً بعد ألوف إلى هذا المعرك
الآليم ..»

فهذه التقدمة قد كانت بلا ريب ضرورية لكي نستطيع فهم قول
الشاعر في نفس القصيدة عن السلح المقدسة في الدكاكين يوم
البطالة :

كالجذرين	وهو في الغيب سجين
إن تخدره	أذى الدنيا وآفات السنين
قال هيا	حيث أحيا
ذاك خير من أمان	الغيب والغيب أمنين

* * *

أطلقونا وإلى الدنيا خذلنا	حيث نقى الآكلين
الشاربين الابسينا	ذاك خير
وهو ضير	من رفوف مظلبات
يوم عيد تحويلنا	

وهكذا الحال في الكثير من قصائد الديوان حيث لا يصدر الشاعر عن ملوكه خالقة مصورة، ولا عن عطف إنساني عميق على ما يرى في سوق الحياة من ناس وأشياء، بل يغير من الأشياء، وكأنه قد أغلق دونها قلبه وصرف عنها خياله المصور لينساق وراء ما يتداعى في نفسه من أفكار كثيرة ما تبدو مفتعلة مجتبلة. ففي قصيدة بيت يتكلم نراه يترك البيت إلى ما يتصور من أن ساكنيه قد تعاقبوا على الإقامة فيه في شريط سينمائي يذكرنا بذلك الشريط الذي استهل به شوقى مسرحية «الست هدى»، حيث نرى الأزواج السابقين لتلك السيدة يتعاقبون على هذا الشريط بحيث لا ندرى كيف يمكن أن تدرج مثل هذه الأشرطة تحت اللوحات التي يلتقطها «عابر سبيل».

بل إن هذه اللوحات نفسها عندما يستقيم للشاعر منها لا تلبث أن تصبح تكأة أو تعلة لترديد بعض الأفكار الفلسفية أو شبه الفلسفية التي لا زرى أى موجب لأن تصاغ شعراً، عندما يكتفى النثر وهى به أليق، وبخاصة إذا تجردت من الصياغة الشعرية أو حرارة العاطفة، مثل تلك الفلسفة القرية المثالى التي تتداعى في نفس الشاعر أمام فقص الجحجون في حديقة الحيوان حيث يقول :

انتظر يا صديق شيئاً فشيئاً	تطبع القوت كله ييديكا
غیر أنى أخال ما كان نيناً	منه أجدى في الحالين عليكا
انتظر يا صديق مليون عام	أو ملايين لست والله أدرى

إن تدأنت بعدها من مقامي
فقصاري المطاف أن لست تدرى

انتظر سوف تفهم الشيء باسم	بعد رسم وغابر بعد حال
إذا ما طلبت باطل فهو	يا صديق طلبت أى حال
أين بالأمس كنت يوم ابتدأنا	والتقينا بأدم في الطريق
قد بلغنا فأين تبلغ أينما	حين تمضي ورائنا يا صديق

وكل هذا شعر نظن أنه من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم
في فهمه مكتفين بقراءة ما أضطر الشاعر نفسه إلى أن يقدمه بين يديه
من ثر حيث قال :

ـ ما بال هذا القافز الماهر قد وقف حيث هو في سلم الرق ، ولم
يأت على درجات السلم كأنها صعوداً ووثبات في بضعة ملايين من
السنين ؟ هذا سؤال . وسؤال آخر نعود فنأسأله : ماذا يفيد من الصعود
إن كان قد صعد . الطعام المطبوخ ؟ ... هو يا كل الآن طعامه نيتاً ،
وذلك أنفع . أو يا كله مطبوخاً على يد غيره ذلك أدنى إلى الراحة .
أو يفيد العلم ؟ ... قصاراه إذن أن يقول « لست أدرى » كما يقولوها
الإنسان كلها واجه معضلات الوجود .

وهكذا نخرج من هذا الديوان بحكم عام وهو أن مثل هذه
الموضوعات التي تضمنها ديوان عابر سبيل قد تصلح مادة للشعر إذا
وهب الشاعر ملكة تصويرية تستطيع أن تخلق شيئاً من لا شيء ،

أو إذا عمر قلبه بالعاطفة الإنسانية بحيث يخنو على ما يشاهد في الحياة اليومية العابرة من محن وآلام وقبح فيفيض عليها من نفسه ويعمرها بعاطفته ، فتجد الإنسانية في عطفه عزاء أو بارقة أمل . وأما أن تتخذ هذه الموضوعات تعلة لاصطياد بعض الأفكار الفلسفية المدرجة بل واجتلاها ثم صياغتها في أسلوب شرى مسطح ، فذلك ما لا نراه شرعاً ، وننصح بأن يتواضع به صاحبه فيكتفى بالنشر على نحو ما فعل الشاعر في مقدمات قصائده التي كان يستطيع الاكتفاء بها . وإلا فما قيمة ذلك الشعر الذي يضطر صاحبه إلى أن يترجمه ثرآ لكي يفهمه القارئ أو يستسيغه ؟ .

بل إننا لنخشى أن يدفع منهج عابر سبيل الشعر العربي نحو الانتكاس إلى الهوة التي كان قد وصل إليها قبل البارودي ، عندما كان الأمر قد انتهى به إلى معالجة التوافه ، مثل وصف القلم أو المحبرة أو هدية عنブ أو ما شاكل ذلك من موضوعات ، كان الشعراء يفتغلون فيها الشعر ويتسابقون في إظهار المهارة اللفظية أو توليدات الخيال دون أن يحفزهم إلى قول الشعر حافز إنساني قوى ، أو عاطفة حانية أو خيال خلاق ، في غير تصنع أو اجتلاف .

° ° °

ولو أننا تركنا هذين الديوانين « هدية الكروان و « عابر سبيل » اللذين زعم الأستاذ العقاد أنه قد اخترط فيما سبلا جديداً أو طرق

مواضيعات بكرة في الشعر العربي الحديث ، لتنظر في إنتاجه الشعري العام الممثل في دواوينه الأربع الأولى المجموعة في مجلد واحد ياسم « ديوان العقاد » ثم ديوان « من وحي الأربعين » وديوان « أعاصر مغرب » وأخيراً ديوان « بعد الأعاصر » الذي صدر سنة ١٩٥٠ — لوجدنا أن هذه المدرسة كلها أعني مدرسة العقاد وشكري والمازنى قد صدرت في مستهل حياتها عن ثورة عارمة لا ضد الأدب التقليدي ومثلية فحسب ، بل ضد الحياة ذاتها وظروف تلك الحياة التي برموا بها وتمروا عليها ، وإن يكن كل منهم قد ساير من اتجاهه الخاص وطبيعته الذاتية في إعلان تلك الثورة وفي صياغة شكواه من الحياة . وإنه لمن الغريب أن نلاحظ ما سبق أن أوضناه في محاضرنا عن المازنی من أن هذا الأديب العظيم الذي انتهى إلى النثر وإلى السخرية اللاذعة ، قد كان أكثر ثلاثة تهاباً في العاطفة ، وأعففهم شكوى في صدر حياته عندما كان يقرض الشعر ، حتى لترجح أنه قد قصد العبارة عن نفسه في تلك القصيدة القوية التي سماها « قتي في سياق الموت » وقال فيها :

نعد أنفاسه ونحسها والليل فيه الظلام يلطم تساقطت عن جبينه الديم جحافل الموت فيه تزدحم أو نام خفت بوطننا القدم ويستكين الرجاء والأسام	إذا خروج الحياة أجهده صدر كصدر الخضم مضطرب إن قام ملنا له بمسمعنا يرتاع من طول نومه الأمل
--	--

كأنما الخوف من ترددك
خيل لها من رجاتها لجم
خلناه قد مات وهو في سنة
ونائم الجفن وهو مخترم
قد قلصت ثغره هناته كأنه للحمام يبتسم
نقول إننا لا نستبعد أن تكون هذه المقطوعة القوية صورة
تصورها الشاعر عن نفسه ، وذلك لأن كل شعره من هذا النوع
الرومانسي الحالك السوداد ، بل لقد رأيناه يرى نفسه حيا كارأيناه
يكتّب وصيته وهو حي على نحو ما سبق أن فصلنا في تلك المحاضرات .
وأما العقاد وشكري ، فإن ثورته بمعانٍ الحياة لم تكن ثورة عاطفية
رومانسية بقدر ما كانت ثورة عقلية رمزية ، يخيل إلينا أنها قد وصلت
عندما إلى حد زعزعة الإيمان بالله نفسه وبالحياة الآخرة ، فضلاً
عن الإيمان بمثل الحق والخير في هذه الحياة . ولعلنا نستطيع أن نجد
هذه الروح الثائرة المتمردة على كل شيء في قصيدةتين بالذات ، إحداهما
لعبد الرحمن شكري عنوانها « حلم البعث » ج ٣ ص ٣٢ وثانيةهما
للعقادعنوان « ترجمة شيطان » ج ٣ ص ٢٣٨ وما بعدها . أما حلم
البعث فيقول فيها شكري :

عدا كأن مرني الآباد والقدم
مررت على قرون لست أحافظها
أبواقهم وتنادت تلکم الرؤم
حتى بعثت على نفح الملائكة في
هوجاء كالسيل جم جم عرم
وقام حولي من الأموات زعنة
وتلك تعوزها الأصداغ واللام
فذاك يبحث عن عين له فقدت
وذاك يمشي على رجل بلا قدم

ورب غاصب رأس ليس صاحبه
 جامت ملائكة باللحم تعرضه
 وقدت مستشعرأً نوماً لا وهمهم
 فأجلوني وقالوا قم ولا كسل
 أستغفر الله من لغو ومن عبث
 ومن جنائية ما يأتى به الكلم
 وبالرغم من أن شكري قد اعتذر في البيت الأخير من هذه
 المقطوعة العاتية عن اللغو والبعث والجنائية التي يأتى بها الكلم —
 إلا أن هذه الصورة المريرة تكاد تنفرد في قوتها بين الأدب العربي
 كله ، بل إنها لتذكرنا بتلك العبرية العاتية التي صدر عنها كبار الشعراء
 العالميين مثل ملدون أو داتي أو أبي العلاء المعري في وصف بعض
 مشاهد العالم الآخر ، وإن تكن صورة شكري قد عكست حالة
 النفسية الخاصة وهي حالة مخزنة تشكي في البعث بل ولا تريده وتفضل
 عليه النوم والصمم ، أي النقاء المطلق . كما أنها لا تستطيع أن تتصور
 ذلك البعث ولا على أي نحو سيكون ، وكيف تجمع أشلاء الناس
 حتى يستوى من كل مجموعة ذغر سوى . بل وينصور الشاعر الإنسانية
 في العالم الآخر وعند البعث ، على نحو ما هي عليه في حياتنا الراهنة
 من فساد وانحطاط ، فهذا يسرق رأس ذاك ، وهذا يخطف رجلاً
 أو ساقاً لا تلامه ، بل ولملائكة أنفسهم يحملون اللحم ليحيطوا
 عن العظام التي يستطيعون أن يكسوها به . وليس بعد هذا ثورة

(٦ — التمر بعد شوق)

نفسية ولا تمرد وسخرية من هذه الحياة ، بل ومن الحياة الأخرى أيضاً ،
 كما ليست هناك صورة للبعث أبشع ولا أشد هولا من الصورة
 التي رسمها الشاعر ، حيث يختلط الحابل بالنابل وتتوزع الأشلاء بين
 الناس خططاً وسرقة وخطف عشواه ، وير الملايين كهوك وسط تلك الهياكل
 العظيمة وهي يحملون اللحم البشري ليوزعوه على تلك الهياكل . يا لها
 من صورة ! ويا الله من خيال ! .

وإذا كان كل من المازنی وشکری قد نجح في التعبير عن حالة
 الترد والثورة التي اشتراك فيها الفرسان الثلاثة ، أحدهما بالعاطفية
 الرومانسية المباشرة ، والآخر بالخيال الرمزي العنيف ، فإن العقاد
 قد حاول هو أيضاً أن يعبر عن نفس الحالة بطريقته الخاصة وهي الطريقة
 العقلية ، وإن يكن قد جأ هو الآخر إلى طريقة الرمز ، ولكنه رمز
 حاول أن يجمع فيه بين القصص والفكر في قصيدة ، كان من الممكن
 أن تخوض عن دراما عقلية ناجحة لو سلست للعقد الصياغة الشعرية ،
 وقربت منه المعانى بحيث يسيطر عليها سيطرة تامة ، تمكنه من الإفصاح
 في وضوح عما يريد ، بدلاً من ذلك العسر والغموض اللذين سببت
 فيما القصيدة إلى حد اضطر الشاعر نفسه إلى أن يقدم بين يدي
 القصيدة بمحلاً عاماً لفكرتها ، وهو بحمل ما كنا بدونه نستطيع أن نخلص
 إلى ما يريد الشاعر الإفصاح عنه في هذه القصيدة الطويلة . بل واضطر
 الشاعر إلى أن يشرح في هوامش القصيدة الكثير من المعانى الجزئية

التي قصد إلى التعبير عنها ثم أحس أنهم ينفعون في الإفصاح عنها بالشعر ، فاضطر إلى أن يفسرها ، أى أن يعبر عنها من جديد بالثرثرة في حواشى القصيدة .

قال الشاعر في مقدمة ترجمة شيطان : ص ٢٢٨ « في هذه القصيدة قصة شيطان ناشيء سُمّ حياة الشياطين وتاب من صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده ، فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالحور العين والملائكة المقربين . غير أنهما عتم أن سُمّ عيشة النعيم ومل العبادة والتسبيح وتطلع إلى مقام الإلهية لأنّه لا يستطيع أن يرى السكال الإلهي ولا يطلبها ، ثم لا يستطيع أن يطلبها ويصبر على الحرمان ، بغير بالعصيان في الجنة ومسخه الله حجرًا فهو ما يربح يفتتن العقول بجمال التمايل وآيات الفنون » .
 ويوضح الشاعر في نفس المقدمة طابع هذه القصيدة الشخصي أو الذاتي إذ يخبرنا بالحالة النفسية التي صدرت عنها فيقول « وقد نظمت هذه القصيدة في أواخر الحرب العالمية (يعني الحرب العظمى الأولى) فكل ما فيها من الألم والأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها » .
 وأكبر الظن أن الشيطان في هذه القصيدة هو الشاعر نفسه ، وأن هذه الترجمة إنما تعكس أطوارًا نفسية من بها الشاعر وبلغت ذروتها في نهاية الحرب العالمية الأولى ، التي قال العقاد في رثائه للمازنى أنها كانت قد ولدت في النفوس عندَ الكثير من الشك والتردد على القيم

الإنسانية والمثل العليا ، مما لا نستبعد معه أن يثور الشاعر على كل شيء في الحياة وما خلف الحياة وما بعد الحياة ، على نحو ما رأينا صاحبيه المازني وشكري يثوران ، وتنخذ ثورة كل منها الصورة التي تلامم من أوجه وتماشي طبيعته الإنسانية والفنية .

ومنذ مطلع القصيدة تطالعنا طبيعة العقاد الشعرية في جفافها العقلي وصياغتها النثرية وروحها التعليمية حيث يقول :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم غسل الظالماء في قاع صدر
ورمى الأرض به رمي الرجم عبره فأسمع أعاجيب العبر
وبعد أن دعانا الشاعر إلى أن نسمع أعاجيب العبر أخذ يقص
تلك الأعاجيب في مائة مقطوعة وعشرين ، كل مقطوعة من بيتين متحددين
الكافية ، في شعر جهام يعوزه الماء والرواء ، بل التعبير والإيضاح ،
وإن كنا نحس أن هذا الشيطان الرجم قد نمس عن الكثير مما كان
يعتمل في نفس الشاعر أو يضفي فواده من ثورة وتمرد مثل قوله :
إنما الصدق نبات ما نما فقط بالخير وقد ينمو الهوى

٠٠٥

إنما الصدق وبال يفترى وأحق الحق ما يوحى الرجم
أبطل الباطل لا يؤذى الورى وأحق الحق يودي بالصميم

٠٠٦

بل ونلمح فيها تمرداً على العلاقة المفروضة بين الله والعالم حيث يقول :

أبداً شـيئين منها اقتربا
 ومخاليق رأوه احتججا
 وبرايا صنعوا من وجود
 أبعد البوـن لعمرى في الوجود
 طالـ بـ حـلـكـ فـابـعـثـ وـجـلـكـ
 لا تـكـنـ تـوـبـةـ نـفـسـىـ أـمـلـكـ
 خـلـدـكـ الـأـعـلـىـ فـاـخـنـ سـجـودـ
 حـجـرـأـ صـلـدـأـ وـلـاهـذـاـ الـوـجـودـ
 وإن يكن الشاعر قد نسب إلى الشيطان الرجيم كل هذا
 التجديف إلا أنـنا لا نشكـ في أنه كله إنـما يـنـصـحـ منـ الحـالـةـ الـنـفـسـيـةـ الـتـيـ
 صدرـ عنـهاـ الشـاعـرـ ،ـ وـهـيـ حـالـةـ نـظـنـ أـنـ المـازـنـ قـدـ كانـ أـكـثـرـ رـقـةـ
 وـشـاعـرـيـةـ فـيـ التـعـبـرـ عـنـهاـ بـرـومـاـ نـسـيـتـ الـعـاطـفـيـةـ الـمـؤـثـرـةـ ،ـ كـاـكـانـ شـكـرـىـ
 أـكـثـرـ شـاعـرـيـةـ بـرـمـوزـهـ وـصـورـهـ الـشـعـرـيـةـ الـمـفـرـعـةـ ،ـ وـذـلـكـ يـنـماـ تـكـبـرـ
 الـعـقـادـ وـتـجـبـرـ بـعـقـلـهـ الـعـلـمـاـقـ لـيـسـمـعـنـاـ هـذـاـ التـجـديـفـ وـأـمـثـالـهـ فـيـ لـغـتـهـ
 الـعـقـلـيـةـ الـجـاهـةـ الـغـامـضـةـ :

وبالرغمـ منـ كـلـ ذـلـكـ فـإـنـاـ لـاـ زـيـدـ أـنـ تـرـكـ الـحـدـيـثـ عـنـ الـعـقـادـ
 قـبـلـ أـنـ تـنـصـفـهـ .ـ وـنـحـنـ نـصـفـهـ مـنـ أـنـفـسـنـاـ أـوـ مـنـ الـقـرـاءـ بـقـدـرـ مـاـ نـصـفـهـ
 مـنـ نـفـسـهـ ،ـ فـنـقـرـ أـنـ الـعـقـادـ لـمـ يـحـرـمـ مـنـ الـشـاعـرـيـةـ ،ـ وـلـكـ شـاعـرـيـتـهـ
 لـيـسـتـ تـلـكـ الـشـاعـرـيـةـ الـفـكـرـيـةـ الـتـيـ يـعـزـ بـهـ كـعـلـمـاـقـ مـنـ عـمـالـيـقـ الـفـكـرـ ،ـ
 وـإـنـماـ هـىـ تـلـكـ الـشـاعـرـيـةـ السـاذـجـةـ الـتـيـ اـسـطـعـاتـ أـحـيـاـنـاـ أـنـ تـفـلتـ مـنـ

العملاق وكبرياته لتشكو الحياة كأشكاكاها جميع الشعرااء ، في لغة مباشرة
ساذجة على نحو ما رأينا في الـ « نفحة » التي صدرنا بها حديثنا عن شعره ،
ثم على نحو ما نرى في عدد من قصائده الأخرى .

ومن الغريب أن نلاحظ أن هذا العملاق الأعزب شديد الشعف
بالأطفال ، رقيق الشعر في حديشه إليهم أو عنهم ، وله في هذا قصائد
تکاد تذكرنا ببنغات فيكتور هيجو في قصائده التينظمها بجد وجعها
في ديوان خاص .

ففي الجزء الأول من ديوانه ص ٤٩ تحت عنوان « غيره طفلة »
نراه يقول :

ما كان أملح طفلة	من غير شيء تخجل
ضاحكتها فتایلت	وشعورها تتهدل
ورجوت منها قبلة	فابت كمن يتدلل
وتعبت وهي تصدى	حينأً وحينأً تقبل
فرفعت مرآة لها	فتطلعت تتأمل
قلت انظرى في وجهها	أفانت أم هي أحجل
قالت وفيها غضبة	أنا بالملاحة أمشل
ومضت تقول إلى متى	تنسى الجميل وتجهل
وأقول أيها إذن	أدعو بها فأقبل
عطافت على وكل محبو	ب يغار فيسهل

وفي صفحة ٥٧ من نفس الديوان تحت عنوان «رثاء طفلة» نسمعه يقول :

زهرة كان وجهها نور قلبي وناظري
حملتها يد الردى حمل من لم يحاذر
فتوارت ولم يزل عرفها ملء خاطري

يا ضياء تضمنت بطنون الدياجر
قد أجنوك في الثرى يا جنين الصهار
فالزمي الرمس حين لا
حلم في عين باصر
إذا أقبل الدجي
فاطرقينا مع الكرى
وصلى عيشك الذى
وامرحي في صدورنا
ثم عودى إذا الصبا
إن صعبا على الصغا
وحجا كل ساهر
حلما غير نافر
كان أحلام سادر
واضحكتي في السرائر
حتجلى ، فباكرى

ففي هذا الشعر الح悱ي اللطيف أو الرقيق المؤثر لا نلح أثراً للعملاق وجبروه ، ولكننا نحس روحًا شاعرية لطيفة في تصوير تلك الطفلة العابثة المدللة في تمايلها وشعورها المتبدلة ، ثم في رثاء تلك الطفلة التي يدعوها الشاعر إلى أن تعود في الحلم لمתרح في صدره

وتصفح في سريرته ، وأخيراً في هذا الأسى الإنساني الذي بلغ الذروة
في قوة الشاعرية المعبرة حيث يقرر الشاعر في بساطة إنسانية نافذة :

إن صعباً على الصغار ر إحباط المقارب

بل إن هذا العملاق الجبار يتضامل حتى يصبح شاعراً غنائياً
مؤثراً عندما يكى حظ الشعراء في ص ٨٣ من نفس الديوان فيقول :
ملوك فأما حاهم فعيده وطير ولكن الجدود قعود
أقاموا على متن السحاب فأرضهم بعيد وأقطار السماء بعيد
مجانين تاهوا في الخيال فودعوا رواحة هذا العيش وهو رغيد
وما ساء حظ الحالين لو أنهم تدور لهم أحلامهم وتجدد
فوارحتنا لظلالمين نفوسهم وما أنصفتهم محنة وجدود
ويذرون من مس العذاب دموعهم

وينظم منها جوهر وعقود

بني الأرض لكم من شاعر في دياركم غبين ، وغبن الشاعرين شديد
حب عليها من حلاه نضود بني الأرض أولى بالحياة جميلة
ومهما ترد في العيش فهو يزيد حب تناجهه بأسرار قلبها
على أنه قد يبلغ السؤول خاطب خلي ويزوى عن هواه عميد

بني الأرض لا تنضو له السيف إنه يزداد عن الدنيا وليس يزداد
أريد به للناس خير فلم يزل به عمه عن نفسه وشروع

تجمعت الأضداد فيه فحكة
حمداء صبر في الحياة وإنما
مقيم على عرش الطبيعة حاضر
إذا جال بالعينين فالكون بيته
وأقصى مناه في الحياة نهاره
يرى الغيب عن بعد - فقبل عهده -
إذا عاش في أساسه فهو ميت
شقاوه في الشعر وهو هناوه
جنون أحق الناس طرأ بهجره أولو الفهم لو أن الفهوم تفید
بل لقد يخرج العملاق عن نفسه وينس ذاته ليتحدث عن المزار
(ص ٦٦ ج ١) حديثاً شعرياً جميلاً وإن لم ينس توليداته العقلية
المعهودة دون أن تفسد هذه التوليدات روح القصيدة الشعرية :

حسب هذا الفؤاد رجع حينه
رابي طول برد وسكونه
كان همس الصبانجي غصونه
أنه الوجد صفوه وحزينه
طالما هز مهده يمينه
حسوه أبكى بيث أندنه
فزوا كل خاطر من كمينه
يطرب الناس من خلال سجونه

أيها المستعيد صوتاً شجياً
نفاثات المزار تذكر أواراً
وكأن المزار يذكر عمداً
علومه وما به من غرام
أين من زفرة المحب نسيم
كان هذا الهواء طلقاً فلما
أيقظ النفس والخواطر وسني
أنا والريح منشدان كلانا

ففي هذه القصيدة وأمثالها «كليلة الوداع» (ج ١ ص ٦١) ، و«كأس على ذكرى» (ج ٢ ص ١٤٤) «عيش العصفور» (ج ١ ص ٩٧) وأمثالها نجد شاعرًا لا علاقاً من عماليق الفكر ، ولا مخترعًا من مخترعى الشعر ، الذين يظنون أنهم قد شدوا لربة الشعر قيثارة جديدة عندما أدركوا أن الكروان طائر مصرى أحق بالشعر من البيل ، أو أن الكواه في دكانه والجيون في قفصه والسلع المحبوبة يوم العيد في واجهات الدكاكين ، أحق بـ «عبر السبيل» من زهرة الرياض وأمواج البحار . فالشعر ليس بموضوعاته بقدر ما هو روح ودياجة ونبض حياة . والعقاد غير محروم من روح الشعر ولا من نبض الحياة ، ولكنه اصطفع راضياً أو كارهاً لنفسه شخصية عاملقة متجردة أرادت أن تصرع الشعر ، وأن تصرع الحياة ، ولكن هيئات ! فالعقاد لم يقل شعراً إلا عندما هزمته روح الشعر وسيطرت عليه . وأما عندما يتعالى العملاق ويصول ويحول فإن الشعر يولي الفرار .

عبدالرحمن شكرى

شاعر الاستيطان الذاتى

على أنه إذا كان العقاد والمازنى قد اضطلاعا بعبء ضخم في حركة النقد التي صاحبت الدعوة إلى تجديد الشعر في مستهل هذا القرن ، وكانت لحملتهما آثار قوية في الرأى العام الأدبي ، فإنه من الحق لا يغفل التاريخ الأدبي الآخر الكبير الذي كان للشاعر الأصيل عبد الرحمن شكرى في العقاد والمازنى وخاصة الأدباء ، وبالتالي في توجيه الحركة الأدبية بطريق غير مباشر .

والواقع أن طبيعة عبد الرحمن شكرى الانطوانية قد حالت بيته وبين الإتصال بالرأى العام اتصالاً مباشراً والتأثير فيه ، على نحو ما فعل زميلاه المازنى والعقاد اللذان اتصالا بالصحف وواصلوا الكتابة فيها ، ثم جمعا مقالاتهم في كتب قرأتها ولا تزال تقرأها الأجيال المتعاقبة .

والكتاب الثلاثة يجمعون على أنهم قد أصيبووا منذ مطلع شبابهم بأزمة نفسية عاتية أصابتهم بالقلق والتشاؤم والتردد ، ونضحت هذه الحالة النفسية في أشعارهم . ولكن المازنى والعقاد استطاع

كل منها أن يتغلب على تلك الأزمة وأن ينجو منها بحياته وملكته سليمة ، وذلك بينما ناه عبد الرحمن شكري تحت عباء هذه الأزمة التي حطمت نفسه وأسكتت صوته ، بالرغم من أنه لا يزال حياً متقدعاً بعد أن أنفق في التعليم عشرات السنين .

لقد تغلب المازن على أزمته النفسية بفضل فلسفته الساخرة على نحو ما أوضحنا في المحاضرات التي خصصناها في العام الماضي لهذا الأديب العظيم .

وأما العقاد فالظاهر أنه قد تغلب على أزمته بخروجه من نفسه ، ومحاربه في الحياة السياسية والفكرية ، وإن كنا نخشى أن يكون انتصاره قد جاء بفضل اتجاهه وجهات قد لا تخالو من نقائص ، نالت من ملكته أو انحرفت بها عن الاعتدال الذي لا بد منه حتى لا تقصد الحقائق . وأوضح هذه الاتجاهات هو العنف في الخصومة وشدة اللجاج ، بما يستتبع ذلك من إفراط في الجدل ، إفراطاً كثيراً ما يخرج عن الصدق إلى مجرد الممارسة العقلية ، التي قد تصبح سفسطة وتوبيخات مجتبأة . ثم فرط الاعتداد بالنفس وبكرياته الفكر إلى حد مسرف . وهكذا استطاع الأديان الكبيران الخروج من أزمتيها النفسية ، وذلك بينما ظل شكري غارقاً في تلك الأزمة حتى تحطمت حياته وهو حي .

والواقع أن حياة شكري تمثل قصة نفسية أصلية مؤثرة تستحق

البحث والتحليل ، بحثاً وتحليلاً كفيلان بأن يلقيا الضوء لا على حياة ذلك الجيل المصري خحسب ، بل وعلى حقائق النفس البشرية بوجه عام . ولقد وضع شكرى بين أيدينا او ثائق الكافية لدراسة هذه القصة دراسة دقيقة متجة ، ويكونينا أن نذكر في هذا السبيل دواوين شعره السبعة التي ظهر الجزء الأول منها « ضوء الفجر » سنة ١٩٠٩ ، وظهر الجزء السابع « أزهار الخريف » على الراحل سنة ١٩١٨ . بينما لم يظهر الجزء الأول من ديوان العقاد إلا في سنة ١٩١٦ ، والجزء الأول من ديوان المازني في سنة ١٩١٣ .

كما نذكر بنوع خاص ذلك الكتيب الشائق الذى نشره عبد الرحمن شكرى باسم « الاعترافات » في سنة ١٩١٦ ، وتوجد منه بضعة نسخ ضمن مكتبة المرحوم طمعت في المكتبة المصرية العامة « أدب ٣٢٧٤ — ٣٢٧٧ » وهو كتاب رائع نعتقد أن فيه مفتاح شخصية عبد الرحمن شكرى وأدبه . ومن يقرأ هذا الكتاب لا يمكن إلا أن يفكر في اعترافات كبار الأدباء من أمثال روسو وجيتة وشاتوبيريان ، بل وتحليلات وتأملات كبار المفكرين والأدباء من أمثال باسكال ومرسيل بروست ، حتى ليخيل إلينا أن هذا الكتاب يعتبر من أهم وأعمق وأجمل الوثائق النفسية التي ظهرت في الأدب العربي الحديث ، بل ونعتقد أنه يرتفع إلى مستوى أمثاله ، من مؤلفات كبار الأدباء العالميين .

وكتاب الاعترافات هو خير مرشد لكم نفسيه عبد الرحمن
شكري المنشكسي في شعره بحيث لا يمكن أن نفهم هذا الشاعر الكبير
الفهم الصحيح إلا على ضوء هذا الكتاب .

وعبد الرحمن شكري لا يعترف صراحة بأن هذه الاعترافات
هي اعترافاته الخاصة ، بل يزعم أنها اعترافات صديق له يرمز لإسمه
بالحروفين (م . ن) . ويزعم في خطاب استهل به الاعترافات أن صديقه
هذا قدم الحياة في عالم المدينة فرأى أن يهيم في مجاهل السودان ،
لأن صحراءها أشهى بالأبد الذي أحبه ، من المدن ، وإن كانت الصحراء
ستضيق بنفسه كا ضاقت المدن . وقد رأى أن يودع مذكراته عند
شكري لكي تذكره بما كان بينهما من الود ، ثم طلب إليه إذا مضت
سنة ولم يراجعه ، أن ينشرها إذا وجد في نشرها ما يفيد . ولما كانت
سنوات قد مضت لم يسمع شكري في خلاها شيئاً عن صديقه صاحب
الاعترافات ، وجعل يسأل عنه حتى علم أنه صار يهيم في فناف السودان
حتى وصل إلى بلاد نعام فأكله أهلها ، لأنه كان يحتقر الإنسانية ،
فانتقمت منه بأن أكله أبناؤها ، وهو انتقام يثبت أنه كان مصرياً
في احتقاره إياها ، وإن يكن بعض الناس قد زعم أنه لم يمت وأنه
توغل في أواسط إفريقيا إلى مواطن الزنوج ، فأسرته قبيلة منهم تدعى
قبيلة الشناجة . ولكنهم أحبوا بسكونه وعبوسه وكسله وقلة مبالغاته
بما يقع حوله من أمور الحياة ، فاتخذوه إليها حاسبين هذه الصفات

من صفات الله . وعلى هذه الرواية يكون صديقه لا يزال حياً يرزق
يعده زوج قبيلة الشناجة بعد أن جعلوه إلهاً . وعلى أية حال فإن شكره
لم ير مانعاً من أن يجمع هذه المذكرات وأن ينشرها .

ولقد فسر شكرى قيمة هذه الإعترافات وفائتها في المقدمة
التي كتبها لها قائلاً «إن الكثير من القراء سيرون نفوسهم مكبرة
مرسومة في هذه الصفحات ، وسبب ذلك أن العوامل الاجتماعية
التي تعمل في نفس الفرد منا ، تعمل أيضاً في نفوس سائر الأفراد ،
صفات الشباب المصرى هي صفات «م . ن» صاحب الاعترافات ،
فالشباب المصرى في حالة أمتنا الاجتماعية الحاضرة عظيم الأمل
ولكنه عظيم اليأس وكل منهما في نفسه عميق مثل الأبد . والسبب
في ذلك أن حالتنا الاجتماعية تستدعي شدة الأمل وشدة اليأس .
وما زلت أجد بين حالة الأمة الاجتماعية وبين نفوس أفرادها رابطة
متينة . فالشباب المصرى يكثر من إساءة الظن ، وهى صفة اشتهر بها
المصريون . والسبب في سوء ظنه عصور الاستبداد الطويلة التي مرت
على مصر ، فإنها أبقت هذا الإرث في نفوس الأفراد لأن الاستبداد
يبعث سوء الظن . والشباب المصرى ضعيف العزيمة ، كثير الأحلام
والآطماع والأمانى ، يمضى أيامه في الأحلام بدل أن يمضيها في مزاولة
الأعمال . وكذلك الخوف ، فإن شجاعة الشباب المصرى شجاعة متقطعة
مببورة ، شجاعة تستحق من نفسها . وأما خوفه فهو مبدأ عام .

والشاب المصرى عنده ميل عظيم إلى مزاولة الأعمال العظيمة المجيدة ولتكنه يعجز عنها ، والشاب المصرى مهيج العواطف ولكنه غير عظيمها ، وهو كثير الغرور لأنه كثير الأحلام والأمانى . وهو ليس عنده شيء من الاعتماد على النفس . وهو شديد الإحساس ولكنكه يبكي في ضحكة ويضحك في بكاءه ، وهو كثير الشكوى والتضرر ، قليل الصبر مثل صاحب الاعتراف ، تحزن في نفسه قيود القدر المحتوم فيجهد أن يصدعها عنه فلا يقدر ، فيزداد حزناً و Yasماً ويفكر ، ولكن تفكيره غير منظم . وهو كثير الحيرة والشك بالرغم من غروره . يترك ما يعنيه ملا لا يعنيه ، لا يعرف أى أفكاره وعاداته القديمة خرافات مضرة ، ولا أى أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة . من أجل ذلك يضره القديم كما يضره الجديد ، فهو من قديمه وجديده غريق بين الجنيين . أو مثل كرة في أرجل المقادير .

ويرسم لنا شكري صورة لصديقه (م . ن) فيقول « كان رحمه الله يحب القراءة والتفكير ، وكانت تلوح في عينيه علامات الألم والحزن والتفكير ، وقد تقلاست شفته السفلی تقلص السخر ، ولكن كان يلوح على وجهه بالرغم من ذلك أنه كثير الحنان رفيق القلب . وأحياناً كنت لا ترى في وجهه شيئاً من الحزن أو الألم ، وفي بعض الأحيين كان وجهه مثل السماء التي تراكمت سحابتها وتلبدت غيومها . وكان كثير من الناس يسيئون به الظن كما كان يسىء بهم الظن ، فهم أساءوا فهمه فأساء فهمهم كما هي الحال بين الناس قاطبة . وكان أحياناً

شديد التواضع وأحياناً شديد التكبر . كان لا يعرف كيف يعاشر الناس ويداريهم ، ويأخذ ما صفا ويتغاضى عما كدر ، ويختال للحياة ولاستجلاب السعادة ، فضاقت بنفسه الصحراء بعد أن ضاقت بها المدن كما يقول هو نفسه » .

وبعد هذه المقدمة يسوق شكرى اعترافات صديقه المزعوم في فصول سريعة خاطفة غزيرة المعانى والإيحاءات قوية الرؤية الشعرية ، قوة ت镀锌 في تصاغير الأسلوب بصور نادرة المثال ، فيتحدث عن ذكرى الطفولة ، وظل الظهر ، وأزهار الشباب ، وشعر الألوان والروائح ، وسماء الأمل ، وأحلام الأدباء ، وأطوار العقيدة ، ولذة الحياة ، وعشق أصحاب الفنون ، والإحساس والحياة ، والغرور ، والخوف والمعنى ، ووسائل النجاح ، والحياة والوحشية ، والحياة والرحمة ، وضعف العزيمة ، وسلطان القضاء ، وخواطر الانتحار ، والعجب واليساس ، والكذب ، والخوف والوهم ، وسوء الظن ، والفزع من التهم ، والخذر ، والخوف والرحمة ، وداء الضمير ، وال مجرمون والأبرية ، وأمواج النفس ، والآبد في دقيقة ، وجنون الأمانى ، والضاحك الباكى ، وعبث الفكر ، وطعام الذل ، وسخر القضاء ، والإنسان والكون ، وبقاء النوع ، وسعادة الفرد ، وظل الموت ، وخاتمة المطاف .

وفي نهاية الاعترافات نطالع خاتمة تتضمن «كلمة المؤلف في نقد

(٧ — الشعر المصرى بعد شوق)

المعروف ، وفي هذه الخاتمة يتناول شكرى بالدعابة والسخرية اللاذعة اعترافات صديقه بما فيه من نقائص ، ثم يطمئن القراء في سخرية لاذعة إلى أنهم براء من مثل تلك النقائص ، بل ويزعم أن صديقه نفسه ربما كان بريئاً من بعضها وذلك بحكم أنه أديب ، والأديب قد يجتاز خياله إلى المبالغة ، ويقول في ذلك « إن من الخطأ ألا نميز بين هملت وشكسبير ، أو بين فرتر وجنته ». نعم إن شكسبير كان يرجع إلى نفسه في تفهم العواطف وحركاتها ، ومن هذا الوجه يصبح أن نقول إن في كل فرد من أفراد قصصه شيئاً منه . لأن روح الأديب ليست بالروح الجامدة الصلبة ، بل إن فيها من المرونة ما يمكنها من التشكيل بأشكال متباعدة والتزيين بأزياء مختلفة ، فتارة تراها في جسم هملت ، وتارة في جسم مكبث ، وتارة في جسم فولستاف ، وتارة في جسم روميو أو جولييت ، وتارة في جسم شيلوك ».

وفي المقالات التي كتبها المازنى عن شكرى في كتاب « الديوان » تحت عنوان « صنم الألاعيب »، يجزم المازنى بأن هذه الاعترافات هي اعترافات شكرى الخاصة ، وأن عنوانها الأول كان « خواطر مجنون » ، وهو يذكر هذا العنوان الأخير لكي يجمع بينه وبين قصة شكرى لم نعثر عليها باسم « الحلاق المجنون » ، ويستخدم من تردید شكرى لكلمة « الجنون » و « المجنون » دليلاً على أن شكرى مصاب فعلاً بالجنون . ثم يأخذ في تدعيم هذا الاتهام القاسى بفقرات يقتبسها

من الاعترافات عن سوء ظن صاحبها بالناس وشدة وسواسه ، وعن الخوف ورؤية الأشباح وهذيان الحواس ، وأمثال ذلك مما نطالعه فعلا في الاعترافات ، وهي كلها خواطر ، وتحليلات ، لا يمكن أن تقطع بما يقول به المازني من جنون صاحبه ، وذلك لما هو معلوم في بداعه الطب ، بل وبداعه العقل ، من أن الجنون لا يعي جنونه بل ويدعى على جميع الناس الجنون ما عدا نفسه .

ولكنه إذا كانت استنتاجات المازني الظالمة غير صحيحة ، فإننا مع ذلك نرجح صحة ما أكده من أن هذه الاعترافات هي اعترافات شكرى نفسه ، وإن يكن قد أخر جها في صورة قصة صديقه (م.ن) وذلك في الحدود التي أوضحها شكرى نفسه عند تقده لتلك الاعترافات ، وهي أنها لا تخليو من إسراف الأدب في تصوير حفاظ النفس البشرية ، وإن كانت هذه الاعترافات صادقة في تصويرها العام ، بل وتتضمن صورة تحليلية عميقة لجيل شكرى كله ، فضلاً عن تصويرها لجانب مشترك بين نفوس البشرية قاطبة ، رغم ما في تعميمها على كافة البشر من إسراف .

والواقع أن الاعترافات تصور أصدق تصوير نفساً خاصة هي نفس شكرى كما تطالعنا في دواوينه .

وبمراجعة دواوين شكرى نجد أنه كان يجمع بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما واحد من صاحبه المازني والعقاد ونعني بهما التيار

العاطفي الشاكي المتمرد المتشائم ، وهو تيار المازن في شعره ، ثم التيار الفكري الذي تميز به العقاد في شعره العقل الإرادي الوعي بما يريد ، وكان كلا من هذين الشاعرين قد أخذ عن شكري التيار الذي يلائم طبيعته .

وأما شكري فقد احتفظ بالتيارين وسلط أحدهما على الآخر ، ومن هذا التسلیط نبعت مأساة حياته ، فهو شاعر عاطفي حساس ، ولكنه سلط عقله على عواطفه ومشاعر حياته وما فيها من رغبة وتلهف ، وبذلك جاء شعره أصيلاً متميزاً بطابعه الخاص ، فهو لا يمكن أن يوصف بأنه شعر عاطفي ولا بأنه شعر عقلي ، ولكنه شعر ذو طابع خاص يمكن أن نصفه بأنه شعر التأملات النفسية أو الاستبطان الذاتي .

والاستبطان الذاتي منهج فلسفى معروف في علم النفس الكلاسيك باسم Introspection أي تأمل العقل في النفس البشرية وتحليل عناصرها كوسيلة لمعرفة تلك النفس ، وهو منهج أخذ يستهدف في القرن الأخير لهجات علماء النفس التجربيين الذين يقولون بأن العقل الإنساني لا يستطيع أن يلاحظ نفسه ويتأملها ، وإلا كان مثله كثيل من يقف في النافذة ليرى نفسه مارأ بالشارع . وإن يكن هذا الهجوم لا يخلو من مغالطة وإسراف ، وذلك لأن العقل البشري يستطيع أن يعكس حتى على نفسه ، وأن يحلل عناصره وعملياته

فضلاً عن تحليله لما في النفس من قوى أخرى غيره ، سواء أكانت هذه القوى فطرية كالغرائز والميلول ، أو مكتسبة كالأخلاق والعادات والمواضعات .

الاستبطان الذاتي ليس إذن عاجزاً عن اكتشاف حقائق النفس البشرية وخفاياها، بل لعله من أهم منابع تلك المعرفة، فإن الإنسان بفضله يعمل في نفسه، ويضعها تحت مراقبة العقل الدائم. ولكن خطر هذا المنهج يصيب أصحابه أنفسهم، وبخاصة إذا كانوا من الأدباء والشعراء المتقدى بالإحساس، الصارم الضمير، لا من الفلاسفة الذين يحيلون ذواتهم إلى موضوعات للدرس تكاد تكون منفصلة عن حياتهم الخاصة وسلوكهم في تلك الحياة.

وهذا الخطر هو ما أصاب عبد الرحمن شكرى فعلاً. فقد اتهى به التأمل في نفسه واستبطان ذاته حداً جاوز ما رأينا في بعض الشخصيات الروائية ذاتها، مثل شخصية هاملت التي حللناها في كتابنا «نماذج بشرية»، وأوْضخنا كيف أنّ شكسبير جعل من تفكير هاملت وكثرة تأمله في نفسه معيلاً حطم إرادته وسلله عن العمل الذي كرس حياته له، وهو الانتقام لأبيه. كما أنّ كثرة التأمل والاستبطان الذاتي لا يشان الإرادة خسب، بل وكثيراً ما يتهدان إلى نفث الفوضى في عمل العقل ذاته، وإصابته بالعجز عن البت في الأمور بأحكام حاسمة، كما أنهما كثيراً ما يؤديان إلى استفحال المشاعر، وزيادة

سطوتها ، سواء أكانت تلك المشاعر سارة أم مؤلمة . وذلك لأن التأمل والاستبطان يشبهان عملية الاجترار لتلك المشاعر والأحساس . وباستطاعتنا أن نستخرج كل هذه النتائج من الاعترافات ، لو سمح الوقت بالمهل عند دراسة قصة شكرى النفسية ، وهى قصة ممتعة تستحق الدرس والتحليل .

وعلى أية حال فباستطاعتنا أن نؤكد بعد طول رؤية وتأمل أن عبد الرحمن شكرى ينفرد بين شعراتنا المعاصرات بهذه الخاصية الأصلية ، وهى أنه شاعر تأمل نفسي واستبطان ذاتي .

وعن هذا التأمل ، وذلك الاستبطان نبعث تلك الظواهر الفريدة التي نراها في شعر عبد الرحمن شكرى ، وتلك الرؤى الشاذة التي تلمحها في لوحاته ، مثل لوحة «البعث» التي سبق أن تحدثنا عنها ، ومثل قصيدة عن الجرم ، وحديثه إلى المجهول في الجزء الخامس من ديوانه .

والواقع أنه بينما انصرف المازق إلى النثر والسخرية ، وبينما انصرف العقاد إلى التفكير في حقائق العالم والسياسة والمجتمع والحياة ، نائياً بفكرة عن نفسه والتأمل فيها ، أخذ شكرى يقصر تفكيره على نفسه . وكلما ازداد جهده في هذا السبيل أخذ شعره يزداد اصطداماً بصبغة التأمل والاستبطان الذاتي ، والحرية والتساؤل والشك ، الذي وصل إلى حد الشك في الله ذاته وفي العالم الآخر ، وفي القيم الأخلاقية وفي الناس بل وفي نفسه . ولعلنا نستطيع أن نتابع هذا التطور الراهن

المدمر في أجزاء ديوانه المتتابعة ، حيث نجد الناحية العاطفية العنيفة للتمردة واضحة في الأجزاء الأولى من هذا الديوان ، بينما نجد التأمل النفسي والاستبطان الذاتي بما يلزمهما من هدوء نسبي يكاد يمس اليأس أحياناً — واصحًا في الأجزاء الأخيرة ابتداء من الجزء الخامس بنوع خاص .

وبالرغم من كل هذا القلق والشك والخيرة ، فإننا نلحظ نفس شكرى المعدبة عذاباً لا يكاد يستشعر مثله كبار المتدينين الذين يرتجفون من خشية الله ، ويصلون ناراً حامية من هيب ضمائرهم ، وهما هى قصيدة «المجرم» نطالعها فنحسب شكرى متديناً متزمت الإيمان قد أتى جرمًا لا غفران له ، حيث يقول : (الجزء الخامس ص ١٨) :

يرى الناس أن النوم أم رحيمة
يسأل على الحلم أسياف نعمة
وكم هد من عزم صليب عذابها
فأبا سلم الأحزان أصبحت عونها
أما ي Herb المسكين فيك من الأذى
شراب من النسيان يحلو لذايق
بيت فلا وقع الصروف بكارث
وما العيش إلا نومة راع حلها

ولكن نوم الجارمين عقاب
فأحلام نومي كالجحيم عذاب
وشيب وراد الذنب فشا بوأ
على «بطل» ما وعدتِ كذابُ
في سكره مما تدوف شراب
له من وميض النيرات حباب
ولا تزدهيه عزمه طلاب
ووقع سؤال ما عليه جواب

فليس إلى الحال القديم إباب
 وإن غفر الجرم العظيم متاب
 فيحمد من مرأى السقام ذهاب
 وإن حسنت حال وراق إهاب
 وقد بان أحباب وفات شباب
 كأنى على ضوء النهار سحاب
 كأنى سيف والرقب قرابة
 على راحتى مما سفكت خضاب
 فالى لديهم إن دعوت جواب
 على أنهم مما يخاف غضاب
 وبيني وبين العالمين حجاب
 يسر بما أرجى به وأعاب
 هواء من الفعل الحميد ثواب
 وأصبح يخشى شره ويهاب
 يصيب بها من عيشة ويشاب
 ضئلاً وقال القائلون وعادوا
 وقد عابني أنى جرئت وهابوا
 وذاك حديث ما عليه عقاب
 وكل ضمير بالمعيب يشاب

وغيرنى عما عهدت جرائرى
 فلا تحسن الشر يمحى بتسوبه
 كذلك فعل الطب يشفى دواؤه
 ولكن بعض الضعف في المرء كامن
 وروع عنى الوزر كل محب
 وقد غاب بشر الناس عن وأنهم
 ألح فيبدو الخوف في وجه مصر
 أو ان دماء الهالكين جعلتها
 ويستكت عنى الناس سكتة مبغض
 ولا أنس إلا أن يكون مخافة
 فيبني وبين الخوف ود وألفة
 ويلحظنى المغرور لحظة جاهل
 رجوت من الإجرام نفعاً وإنما
 ولو لم يجد في الخير نفعاً لعافه
 وإن وراء الظاهر حيلة ماكراً
 وإن يلق ما لاقيت أصبح خيراً
 ي الواقع كل الناس بالتفكير شرم
 وكم حدثت بالشر ذا الخير نفسه
 ولكن في النفس إثر يشوبها

ظمتنا نفانا الشر في العيش منها لا ولكن وجود المارمين سراب
 وهذه الحالة النفسية المعقدة نستطيع أن نجد لها إيضاحاً في
 الاعترافات مثل قوله عن «أطوار العقيدة»: «ولم يمنعني هذا التبعد
 الشديد عن مواجهة الشهوات ، بل كانت كثرة مواجهة الشهوات بقدر
 شدة التبعد . فلم يمنعني تخويف تلك الكتب وإرهاها من اللذات ،
 بل كان يفرغني من عواقبها في الآخرة ، وقد كنت أحسب من فزعى
 أن كل كلمة أقوالها وكل عمل أعمله جريمة كبيرة . فكنت أبكي
 وأنتحب خشية عقاب الله ، حتى إذا قضيت حاجة أعصي المهيجة
 من البكاء والانتحاب ، رجعت إلى مراجعة الشهوات من غير
 أن يعوقني عنها ذلك الفزع وذلك البكاء ، لأن الفزع نتيجة قراءة تلك
 الكتب ، والبكاء حاجة يستلزمها هياج الأعصاب ، كما أن الشهوات
 حوانج أخرى قلما يعوق عنها الفزع من عواقبها . وقد بلغ بي الفزع
 من عقاب الله أنى كنت يخيلي وأنا نائم أن فوق الفراش عقارب
 وثعابين بعثها الله لعقابي . وأحياناً يخيلي لي أن الفراش كله من جمرات
 نار ، فأتنبه مذعوراً صارخاً . ثم تركت بعد ذلك قراءة كتب التبعد
 وجعلت أقرأ كتب الشعر والأدب ، فقطلت إلى جمال الحياة ، وقللت
 مطالعتها من ذلك الفزع الذي كان باعه الدين » .

ثم يستطرد صاحب الاعترافات في تلك الخواطر المتعلقة بالدين
 على نحو يلقى ضوءاً قوياً على قصيدة «البعث» التي سبق أن أوردناها

فيقول «ثم أثر على دور الشك والبحث . والشك إذا أبجته العنان
 جرى بك في كل مكان حتى يريد أن ينزل الله عن عرشه ، وأن يعزله
 عن ملكه . وما يزال الشك بالمرء حتى يدفعه إلى الإنكار والتجحيد »
 ثم يضيف : « نحن الآن في عصر لا نرق معه إلا إذا خلصنا من رق
 الأوهام والخرافات التي هي كالأوهام والقيود ، ومن أجل ذلك صرت
 أتعصب للإنكار والتجحيد بقدر ما يتعصب غيري للإيمان : غير أن
 هذا الإنكار يخفى ولا يرضي ذهني فلا يفسر لي شيئاً — لا يفسر لي
 من أنا ، ولماذا خلقت ، وإلى أين أذهب . فنفسى من النفوس التي
 لا تقنع بالإنكار ، لأن لها حاجات دينية ليس لها غنى عنها — من أجل
 ذلك كان الإنكار يورثي اليأس والحزن ، فكنت أهيم في شوارع
 المدينة ليلاً لأن الليل أشبه بما كنت فيه من اليأس والحزن ، وكنت
 أنظر إلى النجوم وهي تنظر إلى بحزن وإشفاق ، وأسألها عن الحياة
 والموت ، عن البقاء والفناء ، عن الله والإنسان ، عن الدنيا والآخرة
 فتنظر إلى بحزن وإشفاق ، ويتحقق سهل كأنما يهز رأسه قائلاً : لا أعرف
 عنها شيئاً . فتصير الحياة أثقل من الكابوس ، أو كأنها حلم يروع ويقلق
 ولا يبعث الطمأنينة والسكينة » . بل وفي الاعترافات ما يدل على نوع
 من « الفزع من التهم » يكاد يكون مرضاً مثل قوله : « الفزع من التهم
 ضرب من سوء الظن والجبن . لقد رأيت في الحلم البارحة أن اتهمت
 كذباً بإثيان جريمة ، ولم يكن عندي ما أدفع به التهمة من الأدلة

والشواهد ، وصرت أصيح أمام القاضى وأقول : أنا برىء . والقاضى يهز رأسه ولا يصدقنى — والشاهد الكاذب يتسم ابتساماً خبيثاً — ثم رأيت بعد ذلك أنى أساق للسجن والإعدام . إنه حلم يفزع ذكره فلا أقدر أن أصفه ، غير أنى قد استفدت منه أنى أحست ما يكون عليه المتهم البرىء المحكوم عليه بالإعدام من اليأس ، فيرى أن العدل حلم يعز ويخدع ، وأنه خيال جميل تلمسه اليد فلا تناهه ، وأحياناً أحس في الإيقاظة أيضاً ما يحسه المتهم البرىء ، فأحسب أن العدل حلم يفر وأن الفضيلة خيال جميل » .

هذه بعض ألوان تلك النفس الحائرة المعدية ، المعلقة بين الشك والإيمان والتى لا تتذمّر بالحقائق فحسب ، بل وتتذمّر أيضاً بالأحلام والأوهام ، ومع ذلك أحس صاحبها بظمة لا ينطفئ إلى معرفة المجهول يخاطبه الشاعر بقوله (ج ٥ ص ٣١) :

يحوطنى منك بحر لست أعرفه	ومهمه لست أدرى ما أقصاصيه
أقضى حياتى بنفس لست أعرفها	وحولى الكون لم تدرك مجاليه
باليت لى نظرة للغيب تسعدى	لعل فيه ضياء الحق يبدىء
إخال أنى غريب وهو لى سكن	خاب الغريب الذى يرجو مقاصصيه
أوليت لى خطوة تدحو مجاهله	وتكشف الستر عن خاف مساعديه
كأن روحى عود أنت تحكمه	فابسط يديك وأطلق من أغانيه
والروح كالكون لا تبدو أسفافه	عند الليب ولا تبدو أعاليه

وأكبر الظن أني هالك أبدا
 من حسرة وإباء لست أملكه
 وأنت في الكون من قاص ومقرب
 كأنني منك في ناب لمفترس
 كم تجعل العقل طفلا حار حائزه
 لو النبال نبال القوس مصمية
 أو كان للسحر سهم نافذ أبدا
 يامصلت السيف قد فلت مضاربه
 قلبي يحذثني ألا يليق به
 قد ثار ثائر نفس عز مطلبه
 كالنسر لا حاجب للشمس يحرقه
 وأنت كالليل والأفهام حائرة
 ليل مهيب كموج البحر حندسه
 فليتهن خفافيش تلوح لها
 بل ليت لي فكرة كالكون واسعة
 ليس الطموح إلى المجهول من سمه
 إن لم أنل منه ما أروى الغليل به
 والقانعون بما قد دان عيشهم
 ياقلب يهنيك نبض كله حرق

فالعيش حب لما استعصت مسالكه
 كم ليلة بها وطهان ذا أمل
 لعل خاطر فكر طارق عرضاً
 يوضح الغامض المستور عن فطن
 هيبات ما كشفت لي الحق خاطرةً
 ولم يجب لي سؤالاً ما أنا فيه

هذه هي الخطوط البارزة في صورة عبد الرحمن شكري النفسية .
 وأما مذهبه الشعري وآراؤه الفنية فنستطيع أن نجد ملخصاً لها في المقدمة الطويلة نسبياً التي كتبها في الجزء الخامس من ديوانه بعنوان «في الشعر ومنذاهبه» ، وهي مقدمة قيمة نقتطف منها الفقرات الآتية :

- ١ — يمتاز الشاعر العقري بذلك الشره العقلى الذى يجعله راغباً أن يفكر كل فكر وأن يحس كل إحساس .
- ٢ — الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح عواطف النفس وحالاتها والفكير وتقلباته والمواضيع الشعرية وتبينها والبواعث الشعرية .
- ٣ — التشيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة ، أو بيان حقيقة .
- ٤ — إن أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية .

٥ — أَجْلِ المَعْانِي الشِّعْرِيَّةِ مَا قِيلَ فِي تَحْلِيلِ عُوَاطُفِ النَّفْسِ
وَوَصْفِ حُرْكَاتِهَا، كَمَا يُشَرِّحُ الطَّبِيبُ الْجَسْمُ.

٦ — الشِّعْرُ هُوَ مَا أَشْعِرُكَ وَجْهَكَ تَحْسِ عُوَاطُفِ النَّفْسِ
إِحْسَاسًا شَدِيدًا، لَا مَا كَانَ لِغَزًا مُنْطَقِيًّا أَوْ خِيالًا مِنْ خِيالَاتِ مَعَاقِرِي
الْحَشِيشِ. فَالْمَعْانِي الشِّعْرِيَّةُ هِيَ خَوَاطِرُ الْمَرْءِ وَآرَاؤُهُ وَتَجَارِبُهُ
وَأَحْوَالُ نَفْسِهِ وَعَبَاراتُ عُوَاطُفِهِ، وَلَيْسَ الْمَعْانِي الشِّعْرِيَّةُ كَمَا يَتَوَهَّمُ
بعضُ النَّاسِ التَّشَبِيهَاتُ وَالْخِيالَاتُ الْفَاسِدَةُ وَالْمَغَالِطَاتُ السَّقِيمَةُ،
مَا يَتَطَلَّبُهُ أَصْحَابُ الذُّوقِ الْقَيِّعِ.

٧ — قَدْ يَغْرِيُ الْعَبْرِيُّ بِاستِخْرَاجِ الصلاتِ الْمُتَبَيِّنَةِ الصَّادِقَةِ بَيْنِ
الْأَشْيَاءِ فَتَقْصُرُ أَذْهَانُ الْعَامَةِ عَنْ إِدْرَاكِهَا.

٨ — إِنْ قِيمَةَ الْبَيْتِ فِي الصلةِ الَّتِي بَيْنَ مَعْنَاهُ وَبَيْنَ مَوْضِعِ الْقَصِيدَةِ
لَا يَكُونُ جُزْءًا مُكَمِّلًا، وَلَا يَصْحُ أَنْ يَكُونَ الْبَيْتُ شَاذًا خَارِجًا
عَنْ مَكَانِهِ مِنْ الْقَصِيدَةِ بَعِيدًا عَنْ مَوْضِعِهَا.

٩ — يَنْبَغِي أَنْ تَنْظُرَ إِلَى الْقَصِيدَةِ مِنْ حِيثِ هِيَ فَرْدٌ كَامِلٌ،
لَا مِنْ حِيثِ هِيَ أَيَّاتٌ مُسْتَقْلَةٌ.

١٠ — مِثْلُ الشَّاعِرِ الَّذِي لَا يَعْنِي بِإِعْطَاءِ وَحدَةِ الْقَصِيدَةِ حَقَّهَا
مِثْلُ النَّقَاشِ الَّذِي يَجْعَلُ نَصِيبَ كُلِّ أَجْزَاءِ الصُّورَةِ الَّتِي يَنْقَشِّها مِنَ الضَّوْءِ
نَصِيبًا وَاحِدًا. وَكَمَا أَنَّهُ يَنْبَغِي لِلنَّقَاشِ أَنْ يَمْيِنَ بَيْنَ مَقَادِيرِ امْتِزاجِ النُّورِ

والظلم في نفسه ، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمها كل جانب من الخيال والتفكير . وكذلك ينبغي أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع ، فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل وهي مغالطة غريبة . إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة .

١١ — للشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح سواء كان غريباً أم معهوداً أليفاً ، وليس له أن يتکلف بعض الأساليب . ولا أنكر أن الشعر من قواميس اللغة ، ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة القواميس . وعاطفة الغريب الذائعة بين فئة خاصة منها هي رد فعل سبيه ولوغ شعراً القرنيين الماضيين بالركيك من العبارات والأساليب ، وقد وجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة ، ويحس أن كل كلمة كثُر استعمالها صارت وضيعة وكل كلمة قل استعمالها صارت شريفة ، وهذا يؤدى إلى ضيق الذوق وفوضى الآراء في الأدب وقد تكون العبارة الملأى بالكلمات الغريبة أحسن أسلوباً ودياجة وأقل مثانة من العبارة السهلة التي ليس بها غير المألوف من الكلمات . فينبغي للشاعر المبتدئ أن يتطلب المثانة ، وألا يخلط بينها وبين الغرابة ، كي لا تضلله الغرابة عن المثانة فيقنع بها . أذناظر مثلاً إلى قول المتنبي :

عرفت الليالي قبل ما صنعت بنا فلما دهنتى لم تزدنى بها على ما
هذا أسلوب نغم جزل رائع متين ، ولكن ليس به غريب .

— إنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل في المالك
 العربية في العصور الأخيرة ، فإن سنة التقدّم تقتضي الإطلاع
 بما يستحدث في الآداب والعلوم ، وكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى
 روحًا ، كان أغزر إطلاعاً فلا يقصر همته على درس شيء قليل
 من شعر أمة من الأمم ، فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشري
 والنفس البشرية ، وأن يكون خلاصة زمانه ، وأن يكون شعره تاريخاً
 للنفوس ، ومظهر ما بلغته النفوس في عصره . وما عجبت من شيء
 عجبني من القزم الذين يريدون أن يجعلوا حداً فاصلاً بين آداب الغرب
 وآداب العرب ، زاعمين أن هناك خيالاً غريباً وخيالاً عربياً
 وإذا قرأ الشاعر العربي آداب الأمم الأخرى أكسبته قراءتها جدة
 في معانيه ، وفتحت له أبواب التوليد . فإن الشاعر الكبير كي يعبر
 عمما في نفسه من العبرية تمام التعبير حتى لا يقى بعضها مكتوماً مجهولاً
 لا بد أن يجدد ذهنه دائمًا بالاطلاع ، وأن يحرك به نفسه ، وأن ينوع
 من ذلك الإطلاع ، فإن شره الإحساس والتفكير هو منزة العبرى ،
 فإن مذاهب القول التي تستلزمها حياتنا تقتضي درس العناصر الأخرى
 إلى عمرت العالم وأنشأت لها حضارة وعلوماً وفنوناً ، فإن درسها
 يوسع عقولنا ويجدد آمالنا وقوانا ويهيئ وحي ذكائنا ، ويعلى خيالنا .
 ولكن ينبغي ألا نكون ناقلين بل ينبغي أن تكون مفكرين باحثين
 فيها . ومن دلائل هلاك الأمم نظرها إلى حياة أجدادها واحتذائهم
 فيها احتذاء لا روح ولا قوة فيه ولا ذكاء ولا فطنة .

ولقد تناول المازنى في «الديوان» الكثير من هذه المبادىء ليبثت
أن شكرى لم يكن منها على شيء ، فنراه يقول أن شكرى لم يكن
يفكر كل فكر كما يدعى ، بل كان يقرأ كل كتاب ولا يهضم شيئاً .
كأنراه ينكر على شكرى ميزة الأسلوب الخاص مدعياً أنه لم يكن
له أسلوب ، بل كان يقلد الجميع . ويتخذ هذا النقد سبيلاً إلى إنسكار
كل قدرة فنية لشckerى قائلاً : « قلما ظهر كاتب أو شاعر إلا بالأداء ،
وكم ما يمتاز بعض الكتاب وتخليد آثارهم لما أوتوه من القدرة
على إجاده العبارة عن آراء غيرهم ، كأبي إسحق الصابى كاتب الملوك
والآراء ، وإن كان لا محل لهم بين المفكرين وأصحاب العقول الكبيرة
الذين تكون آراؤهم بمثابة محور انقلاب في تاريخ العقل الإنساني ،
والذين لا يستطيعون أن يستغنووا إلى حد ما عما لا معدى للأديب
عنه . وعلى قدر ابتعاد الكتابة عن مجال التفكير البارد ودونوها
من ميدان الذهن المشبوب والعواطف الذكية تكون الحاجة
إلى ضرورة فن الأسلوب » .

وأما عن مضمون شعر شكرى فيزعم المازنى أنه لا قيمة له ،
 قائلاً : إن الخيال يجب أن يطير بمحاجحين من الحقيقة ، وإن كل كلام
ليس مصدره ححة الإدراك وصدق النظر في استشفاف العلاقات ،
لا يكون إلا هراء لا محل له في الأدب . ومتى كانت حمى الحواس
وهذيان العواطف وضعف الروح تعيش في عالم الشعر . »

هذا ، ولقد سبق أن أشرنا إلى مافى نقد المازنى لشکرى من إسراف وتحامل ، بل ورأينا المازنى نفسه يعترف بهذا التحامل وينكره في آخر حياته . ومع ذلك ، فإننا لا نستطيع أن ننكر مافى هذا النقد وأمثاله من بذور الحقيقة التي نستطيع أن نتلامسها في دواوين هذا الرائد الكبير .

فبعد الرحمن شکرى كما ذكرنا ، نفس قلقة كثيرة الشکوك والهواجس معدبة بملكتها . ومثل هذه الحالة النفسية لم يكن بدمن أن تصيب شعره أحياناً كثيرة بعدم الاستواء . فتراه يرتفع أحياناً إلى قمة الشعر بينما يهبط أحياناً أخرى إلى مستوى النثر المسطح . كما يتآرجح بين غزاره الروية الشعرية ، وبين غموض النفس والتواه العبارية .

ففي ديوانه الأول مثلاً نراه يصور تصويراً رائعاً حالته النفسية عند سماع نغمات موسيقية ، خصص لها إحدى قصائده في قوله :

ينزو الهمام بقلبي حين أسمعها لعب الرياح بشوب البائس التعس
كما يلتجأ إلى الرمزية الجميلة المعبرة في وصفه للحن من الألحان
ص ٢٨ فيقول :

رب لحن كأنه المنظر الغض بيت الآمال والأوطارا
وليس من شك في أن تشبيه هذا اللحن بالمنظر الغض يعتبر
من الرمزية الجميلة المعبرة ، إذ استعار من مجال المرئيات صورة عبرت
عن وقع اللحن الصوتي أجمل تعبير وأدقه .

كان مجده في ص ٢٤ يعبر عن الهجر بتشبيه غريب نادر ، ولكنه جميل عميق بقوله :

ذكرت به ليلا كأن نجومه ثقوب نرى منها الصباح المسترا
وكل ذلك ، بينما نطالع في نفس الديوان صوراً وتشبيهات لا تستريح
لها النفس ولا يطمئن الذوق بل ولا يرتضيها الإحساس الصادق ،
وذلك مثل قوله في رثاء قاسم أمين ص ٣٦ :

مال الرجال أمام نعشك حسراً ميل الغصون مع النسيم الواني
فما نظن انها يار الرجال فوق النعش يشبه في شيء تثنى الغصون
أو ميلها مع النسيم الواني وهي حرفة أشبة بتكسر الأدوات من العاصفة ،
منها بميل الغصون مع النسيم الواني .

كان زراه يتحدث عن أشعة الشمس بأنها أبناء ها الغر ، حيث يخاطبها
 قائلاً ص ١٣ :

وابعثي أبناءك الغر إلى بيت العليل
فما نظن هذه الاستعارة بما يستريح له الذوق .
وبينما زراه يغمض في قوله :

كأن الليل لما خانه وقت الرحيل
ضامن قلب محب راعه قول عنول
حيث لا تبين وجه الشبه بين الليل البطيء المترافق ، وبين من ضمن

قلب محب راعه قول عنول ، إذ نراه يبسط إلى حد البديهات الدارجة
المبتذلة في قوله :

لبس الأفق ضياء بدل الجنه المريض
وشباب المرء لا يعقبه غير المشيب
فتشبيه الضياء الذي يعقب جنح الظلام بالمشيب الذي يعقب
الشباب تشبيه مبتذل لا روعة فيه ولا جدة .

كما أننا لا نستطيع أن ننكر أن هذا الرائد المجدد قد توارد
على خاطره كثير من المعانى التقليدية التي طرقها الشعراء في الشرق
والغرب ، وهو توارد لم يكن منه مجرد حكم اطلاعاته الواسعة المطردة .
بل ونستطيع أن نقول أنه قصر أحياناً عن مدى بعض السابقين ،
 فهو يقول مثلاً :

كن كيف شئت مدلأ أو على صلة فكل شيء من الأحباب يرضيني
فهذا معنى تقليدي بل معنى معاصر أجاد العبارة عنه اسماعيل صبرى
في شاعرية رقيقة حيث قال :

أفديه إن حفظ الهوى أو ضياعا ملك القواد فما عسى أن أصنعا
ومن المعانى التقليدية أيضاً في الشعر العربى قوله :
لو أتني موعد في طى مقبرة تسعى على تربها أحيت أو حالي
وقوله :

ولاني لاهوى أن أموت لعله إذا مر ذكرى في الحديث ترحا

بل ونعتز في شعره على بعض المعانى التقليدية التي تميزت بها بعض
مذاهب الأدب الغريرية كالرومانسية في قوله :
وأحسن شيء في الزمان عيوبه
وقوله :

إنما الحزن والسرور غذاء لفؤاد الإنسان طول الحياة
فإذا طاح بالسرور قضاء فارض بالحزن قبل أن لا يواطئ
وقوله :
وإن رأيت المحب ذا ضرع ففي الصبا لا يشينه الضرع
وقوله :

إن عذاب الحب لي نعمة وجاحد النعمة كالكافر
بل ، ونجد في شعره أحياناً فضلاً عن الصور والمعانى التقليدية
بعض العبارات التي توارثها الشعر العربي منذ الجاهلية كرعى النجوم
في قوله ص ٥٤ :

وليلة بالنجوم حالية رعيتها والفؤاد من صدع
بل وبالرغم من سخريته من التشبيهات التقليدية الفاسدة المسرفة
والبالغات الغنة ، زراه يقع أحياناً في أمثالها مثل قوله :

أثريت لما تجاهيفتمو من مدعى باللؤلؤ الساجم
أو قوله :
محبك لو تدعوه والنار ينهه وبينك تبغى موته لسعى لكا

وأخيراً لا نعدم أن نلتقي في شعره غير المستوى بعبارات ثرية
مثل قوله :

شرينا بالواحظ ما رأينا

من الحسنات والطرف الكثار

فلا شك أن الطرف الكثار تعبير ثرى أفسد جمال البيت ، وذلك
يتبينه تستحضر عباراته أحياناً في قوة رائعة مثل قوله عن الوطنية المجاهدة
في سبيل الحرية في قصيدة ثبات ص ٥٤ ج ١ :

فإن رووعنا كي يقودوا أشدة ثبتنا على التروع نلهو بأخطار
فما زادنا التروع إلا حيـة وهـل حسبـوا أن يطفـؤـوا النـارـ بالـنـارـ
وبالرغم من كل هذه الهنـاتـ وأمثالـهاـ فإنـاـ نـعـتـقـدـ أنـ التـارـيخـ الـأـدـبـيـ
لا يمكنـ أنـ يـهـمـ مـكـانـهـ عبدـ الرـحـمـنـ شـكـرـىـ كـرـانـدـ منـ روـادـ الشـعـرـ
الـعـرـبـيـ الـمـعاـصـرـ ،ـ الذـيـ جـدـواـ مـوـضـوعـاتـ وـأـسـالـيـبـ وـنـفـشـواـ فـيـ روـحـ
جـديـدةـ وـفـلـسـفـةـ حـيـاةـ ،ـ مـهـمـاـ تـكـنـ قـاسـيـةـ مـدـمـرـةـ ،ـ فـأـنـهاـ فـلـسـفـةـ إـنـسـانـيـةـ
أـصـيـلـةـ مـؤـثـرـةـ ،ـ وـإـنـ تـكـنـ قـدـ زـادـتـ حـيـاةـ شـكـرـىـ شـقـاءـ ،ـ اـتـهـىـ بـعـزـلـهـ
عـنـ حـيـاةـ ،ـ وـكـأـنـهـ قـدـ عـنـفـ نـفـسـهـ عـنـدـمـاـ تـحدـثـ عـنـ الـأـدـبـ فـيـ قـصـيـدةـ
الـشـاعـرـ وـحـيـيـتـهـ جـ ١ـ صـ ٣ـ٢ـ فـقـالـ :

ومـاـ بـعـثـ اللـهـ الـأـدـبـ لـيـطـعـيـ عـلـىـ سـرـوـاتـ العـزـ أـطـيـبـ مـرـكـبـ
تـرـيـهـ مـكـانـ الـهـمـ عـيـنـ بـصـيرـةـ
فـيـحـويـهـ مـنـهـ كـاـلـخـبـاءـ المـطـبـ

يفر الرجاء العذب من خطواته
 فرار الصحيح الجسم من لمس أجرب
 مهيبة أشجانه لا يمسها
 سوى كل فوار الصباة أغلب
 فهن كأعضاء اللديغ إذا دنت
 لشيء تأذنت من حراك المقرب

جماعات أبوللو وما بعدها

استعرضنا فيما سبق أول معركة كبيرة قامت في مصر وبعض البلاد العربية الأخرى بين الشعر التقليدي والشعر الجديد الذي حمل لواءه المازنی والعقاد وشکری ومیخائيل نعيمة في مجال النقد والإنتاج.

وقد لاحظنا كيف أن دعاة الجديد لم يجتمعوا في الواقع حول مذهب موحد ، وإن كانوا قد أجمعوا على محاربة الشعر التقليدي والدعوة إلى شعر جديد ، أنفقوا أحياتهم في البحث عنه وتحديد قسماته . وفيما عدا هذا الهجوم تباينت نزعاتهم وتنوعت مشاربهم بتنويع أمر جتهم الخاصة وثقافاتهم المكتسبة .

فبالرغم من تحمس العقاد لآراء میخائيل نعيمة في الغربال وتحمس نعيمة في نفس الكتاب لنقد العقاد والمازنی في كتاب الديوان ، إلا أن شعراءنا المصريين لم يخفوا اختلافهم مع نعيمة وشعراء المهاجر حول الصياغة اللغوية . وفي التقاديم الذي كتبه العقاد للغربال نجد أسباب هذا الخلاف واضحة بارزة .

بل إن دعاة التجديد من شعرائنا المصريين لم يلبشو أن اختلفوا فيما بينهم وتنابذوا ، وكالبعضهم لبعض السباب ، لا النقد فحسب ،

كما فعل المازني في حديثه في «الديوان» عن عبد الرحمن شكري، رائد مدرستهم تحت عنوان «صنم الألاغيب».

ثم تبدلت هذه الجماعة الشعرية، فهجر المازني الشعر إلى النثر، وأما عبد الرحمن شكري فإنه، وإن يكن قد أصدر سبعة دواوين في الفترة من سنة ١٩٠٩ إلى سنة ١٩١٩ — إلا أنه لم ينشر بعد ذلك أى ديوان آخر. وإن يكن قد نشر بعض القصائد في بعض الصحف والمجلات كالمقطف والحلال والثقافة والرسالة، حتى انتهى به الأمر إلى الصمت، وإن كان لا يزال يعيش مشلولاً في بور سعيد وهو في السبعين من عمره (ولد سنة ١٨٨٦).

على أنه إلى جوار المعسرين اللذين كانوا يقتتلان حول الشعر في مستهل هذا القرن، وهم معسكر الشعر التقليدي ومعسكر «الديوان» كان هناك عملاق لم يهاجمه أصحاب الديوان لأنه لم يكن من دعاة الشعر التقليدي، ولكنهم مع ذلك لم يخضنوه ولا اعترفو بأستاذيته وتجديده وتطعيمه الشعر العربي بأصول واتجاهات الشعر الغربي، وخروجه بالشعر من الذاتية إلى الموضوعية وتطويع قوالبه وأوزانه للشعر القصصي والتصوير والدرامي. وهذا العملاق العظيم هو خليل مطران الذي سبق أن أوضحنا معالم شاعريته في بعض محاضرات ألقيناها في العام الماضي.

ومع ذلك، فإن عبقرية مطران لم يتبدل أرجحها سدى، بل لعل

تلك العبرية هي التي كانت نقطة البدء في تطور الشعر العربي الحديث ، وتنوع فنونه وتحديث معانيه واتجاهاته ، وذلك على عكس جماعة الميدوان التي ربما كان تأثيرها في النقد ، بل وفي الهدم أكبر من تأثيرها في الإنشاء والتوجيه والإنتاج وتشجيع الشعراء الناشئين والحنو عليهم ودفعهم نحو الابتكار والتحمس للشعر والإيمان به .

فطران قد مهد بلا ريب تميذاً قوياً للشعر القصصي والشعر التثيلي ، بالرغم من أنه لم يخرج بالشعر العربي عن قالب القصيدة إلى قالب الحوار ، وذلك لأنّه قد طوى القصيدة لعناصر القصص والدراما : وكان في ذلك أكبر تمييز لظهور مسرحيات شوقي وأحمد زكي أبو شادي وعزيز أباذهلة الشعرية .

وخليل مطران هو بلا ريب رائد وأستاذ الشاعر الخصب أحمد زكي أبو شادي الذي ولد بمصر سنة ١٨٩٢ وألذى يعيش الآن مهاجرًا بأمريكا بعد أن تسربت له الحياة في مصر ولم تجزه الجزاء الأولي . لقد تلمذ أحمد زكي أبو شادي على خليل مطران منذ طفولته ، عندما كان يلقى الشاعر العظيم في صالون أبيه المحامي الكبير والزعيم الوطني محمد بك أبو شادي . وإذا كان أحمد زكي قد انقطع عن ملاقاة مطران أثناء العشر سنوات التي قضتها في إنجلترا في دراسة الطب (١٩١٢ - ١٩٢٢) كمتهنة ، والأدب كهواية ، فإن العلاقة الأدبية المتينة بين التلميذ وأستاذه لم تثبت أن عادت إلى قوتها . وهي علاقة يعترف بها ويجلها أحمد زكي أبو شادي نفسه في الفصل الذي كتبه

في ختام أول ديوان له وهو « أنداء الفجر » تحت عنوان « مطران وأثره في شعرى » (طبع الطبعة الأولى سنة ١٩١٠ وأعيد طبعه سنة ١٩٣٤ مطبعة التعاون بالقاهرة) كا صدر مطران ديوان أبو شادى المسمى « أطيااف الربيع » الصادر في سبتمبر سنة ١٩٣٣ بمقعدة رائعة تشيد بعقرية ناظمه .

وبالرغم من أن هذا التلميذ العظيم وهو أحمدزكى أبو شادى لم يدع إلى مذهب شعرى بعينه ، لأنه كان دائرة معارف شعرية تتسع لكافة المذاهب والفنون والاتجاهات الحديثة ، إلا أنه قد أحدث مع ذلك حركة شعرية وأدبية واسعة لا نظن أن مصر قد شهدت مثلها حتى الآن ، وهي الحركة التي ابتدأها في سبتمبر سنة ١٩٣٢ بتكوين جمعية أبو للو وإصدار مجلة أبو للو الفريدة في تاريخ الأدب العربي المعاصر ، إذ تخصصت في الشعر ونقده وأصبحت مجالاً فسيحاً لكافة النقوص الشاعرة الفتية ، التي وجدت في أحمدزكى أبو شادى نبياماً من أنبياء الشعر وشهيدةً من شهداه شجاع الجميع وأعطاهما الفرصة للظهور في ضوء الحياة ، وساعد على نشر دواوينهم وتقديمها للجمهور حتى التف حوله عدد ضخم من الشعراء الشبان الذين لا ييز الون يديرون له بالفضل ، وإن تكون هذه النزعة الخيرية لم تخلي من إثارة الأحقاد ضده ، واتهامه بالنزوع إلى زعامة الأدب والشعر ، على نحو ما نطالع في الكتاب الذي كتبه الأستاذ حبيب الزحالوى تحت عنوان « شعراء معاصرون » ، وحمل فيه على أبي شادى ومن سماه تلاميذه أو مدرسته ، حملة عنيفة ظالمة .

قلنا إن جماعة أبوللو لم ت تكون على أساس مذهب شعري أو أدبي محدد . وهذا صحيح ، ولا يزال صحيحاً حتى اليوم بالنسبة لكافه الجمعيات الأدبية أو الثقافية التي تقوم الآن في مصر مثل «نادي القصة» أو «رابطة الأدب الحديث» أو «جامعة أدباء العرب» ، فكلها جمعيات لا تقوم على مذاهب أدبية محددة ، وإنما تتألف لتشجيع فنون خاصة من الأدب كالشعر أو القصة ، وإن جمعت أعضاء مختلفي الازمة من والمذاهب أو الاتجاهات . ولا أدل على ذلك من الأغراض التي حددتها أبو شادى نفسه لجماعة أبوللو وهي :

- ١ — السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيهًا شريفاً .
- ٢ — مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر .
- ٣ — ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً أو مادياً والدفاع عن كرامتهم .

و كانت عضوية الجمعية مفتوحة للشعراء خاصة والأدباء ومحبي الأدب عامة في جميع الأقطار العربية .

وفي سبتمبر سنة ١٩٣٢ صدر العدد الأول من مجلة أبوللو في القاهرة ، واستمرت في الصدور حتى سنة ١٩٣٥ ، وكان أحمد زكي أبو شادى هو رئيس تحريرها . وأما الجمعية فقد اختير لرياستها الشاعر أحمد شوقى الذى رأس جلستها الأولى فى دار كرمة ابن هانئ يوم الاثنين ١٠ أكتوبر سنة ١٩٣٢ ، وقع أبو شادى بأن يكون سكرتيرها

ولما توفي شوقى في ١٤ أكتوبر من العام نفسه اجتمع أعضاء الجمعية في يوم السبت ٢٢ أكتوبر سنة ١٩٣٢ بمقر رابطة الأدب الجديد بالقاهرة ، واختاروا الشاعر خليل مطران رئيساً للجمعية التي كان من أعضائها أحمد حمرب ، وحسن كامل الصيرفي ، والدكتور على العناني وإبراهيم ناجي ، وأحمد الشايب ، ومحمود أبو الوفا ، وأحمد ضيف ، وعلى محمود طه ، ومحمود صادق ، وكامل كيلاني ، وسيد إبراهيم . ثم انضم إليها فيما بعد كثير من الشعراء والأدباء والقاد مثل : مصطفى عبد اللطيف السحرقى وختار الوكيل صالح جودت وعبد العزيز عتيق وغيرهم .

وقد صدر أبو شادى العدد الأول من المجلة بكلمة قال فيها : « لا يختلف إثنان في أن الشعر العربى تسامى وانحط فى آن : تسامى بتأثيره بفتحات الحضارة الراهنة وزعامتها الإنسانية وروحها الفنية ، وانحط بما أصاب معظم رجاله من الخصاصة ، التى ما كانت لتدركهم فى عصور الحفاوة بالأدب الحالى ، فتدلى الشعر معهم تبعاً لعجزهم المادى وتبعدهم بالحياة ، وعزوفهم عن الإنتاج الفنى الذى يطالبهما بالجهد والتذير » . ثم يضيف « ونظراً للبنية الخاصة التى يتحلى بها الشعر بين فون الأدب ، ولما أصابه وأصاب رجاله من سوء الحال ، حينما كان الشعر من أجل مظاهر الفن ، وفي تدهوره إساءة للروح القومية ! لم نتردد في أن نخصل بهذه المجلة التي هي الأولى من نوعها في العالم العربى

كالم نتوان في تأسيس هيئة مستقلة لخدمته هي جمعية أبواللو ، وذلك
جاء في إحلاله مكانه السابقة الرفيعة ، وتحقيقاً للتأخي والتعاون
المنشود بين الشعراء ..

ثم يختتم بقوله « هذا هو عهدهنا للشعر والشعراء ، وكما كانت
الميتو لو جيا الإغريقية تتعنى بألوهة أبواللو رب الشمس والشعر
والموسيقى والنبوة ، فنحن نتعنى في حمى هذه الذكريات — التي أصبحت
عالمية — بكل ما يسمى بجمال الشعر العربي وبنفسوس شعرائه .

ولقد علل أبو شادى اختيار هذا الإسم لمجلته بالرغبة في أن تحمل
اسماً عالياً يلامِّ صبغتها . وإنما يستلتفت النظر أنه قد ألف في أمريكا
بعد هجرته إليها جمعية مماثلة سماها جمعية منيرقا . ومنيرقا هذه هي إلهة
الحكمة عند اليونان القدماء .

وبالرغم من أن هذه المجلة كانت تفسح صدرها للأدب والنقد ،
إلا أن مهمتها الأولى كانت نشر الشعر ، حيث نجد فيها قصائد لشوقى
ومطران وأحمد حرم ومصطفى صادق الرافعى وعباس محمود العقاد
وإبراهيم ناجى وحسن كامل الصيرفى وزكي مبارك وخليل شيبوب
وعلى محمود طه ومحنثار الوكيل وصالح جودت وأحمد نسيم والسيد
حسن القaiقى و محمد الأسىمر و توفيق البكرى و رمزي مفتاح ومصطفى
عبد اللطيف السحرقى و سهير القباوى وجليلة العلايلى وأحمد الزين
و محمود عبد الغنى حسن و محمود حسن إسماعيل و محمد عبد المعطى

الهمشري ومحمود غنيم ومحمود رمزى نظيم ومحمود أبو الوفا ومحمود عماد وعبد الحميد الدibe ومحمد صادق عنبر وعبد العزى عتيق و محمد فريد عين شوكة و محمد مصطفى الماحى وسيد قطب وبشر فارس وطاهر الطناحى وعبد اللطيف النشار وكامل كيلانى وعامر محمد بحيرى وعثمان حلى ونجرى أبو السعود والوعوضى الوكيل وطاهر أبو فاشا ومحمد زكى إبراهيم و محمد عبد الغنى نجيب و حبيب عوض الفيومى وعلى باكثير ومصطفى الدباغ ومصطفى كامل الشناوى ومامون الشناوى وإسماعيل سرى الدهشان وذكى غازى و محمد سعيد السحرابى و محمد برهان و محمد المهدى مصطفى و محمد المهاوى وغيرهم . ومن شعراء السودان : عبد الله عبد الرحمن و محمد أحمد المحجوب وتوفيق أحمد البكرى . ومن شعراء تونس : أبو القاسم الشابى و محمد الخليوى ، ومن العراق محمد مهدى الجواهرى وحسين الظريف ، ومن شعراء المهجر إيليا أبو ماضى وشفيق المعلى ورياض المعلى .

هذا وقد جمع الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجى الكثير من المعلومات التاريخية عن مدرسة آپوللو فى فصل نشره عنها فى كتابه المسمى قصص من التاريخ . وأما عن الناحية الفنية فن الواضح كما قلنا أن هذه المدرسة لا تقوم على أسس جامعة مانعة ولا تدعى إلى مذهب بعينه ، وأكبر دليل على ذلك هو إنتاج رائتها الضخم أحمد زكى

أبو شادى الذى كتب أوبيريات ومسرحيات شعرية كـ كتب الأغاني والقصائد بل والقصص الشعرية ، وهو فى شعره يمتد من اليمين إلى اليسار ، ومن أعلى إلى أسفل ، ومن الوعظ والإرشاد إلى الفن للفن .

ففي قصيدة يسمىها المومياء (صفحة ٧٢ من ديوان أطيااف الربيع) نراه يقول :

أُسِيرُ وَكُمْ أُرِى فِي النَّاسِ حَوْلِي
كَانَ السَّحْرُ جَدَّهُ وَلَكِنْ
فَأَبْصَرَ فِيهِ صُورَةً آدِيَ
فَهَلْ رَحْلُ الْوَرَى عَنْ مَصْرٍ حَتَّى
وَلَكِنْ الْفَنَاءُ يَطْلُعُ مِنْهُ
فَهُوَ فِي هَذِهِ الْأَبْيَاتِ يَرَى أَنَّ الْأَحْيَاءَ فِي مَصْرٍ أَقْرَبُ إِلَى الْمَوْمِيَاتِ
وَلَا غَرَابَةً فِي ذَلِكَ ، فَقَدْ كَانَ أَبُو شَادِي مَعْنِيًّا بِالْجَمْعِ الْمَصْرِيِّ وَشَتْوَنَهُ ،
كَمَا كَانَ مَعْنِيًّا بِمَشاعِرِ الْخَاصَّةِ وَجَهَ لِلْجَاهِ وَهِيَ مِنَ الْطَّبِيعَةِ ، بَلْ وَكَانَ
مَعْنِيًّا بِالْمَسَائِلِ الْأَخْلَاقِيَّةِ مِثْلُ قَوْلِهِ :

لَمْ يَقِنْ إِلَّا أَنْ يَكْفُنْ بَعْضُنَا
مَاذَا يَرْجِى بَعْدَ أَنْ طَعَنَ الْهَوَى

وَأَنْ تَنْسَابِ الْأَمْوَاتِ
رُوحُ الْإِخَاءِ وَسَادَتِ الشَّهْوَاتِ

وأياماً ما يكون الأمر ، فالذى لا شك فيه أن هذه الجمعية وتلك المجلة قد خلقتا في مصر جواً شعرياً عاماً لا يقتصر في وحيه على التراث العربي القديم ، بل يتطلع أيضاً إلى الآداب الأجنبية ويستفيد منها ، بحيث أثر هذا الجو حتى على الشعراء الذين لم تتح لهم معرفة اللغات الأجنبية وآدابها .

ولكنى أشعر أننا قد وصلنا الآن إلى مرحلة جديدة كبيرة في تاريخ الشعر العربى المعاصر ، وهى مرحلة تستحق أن تتمهل عندها في سلسلة جديدة من المحاضرات التي نرجو أن نقوم نحن أو غيرنا باليقانها في العام المقبل إن شاء الله .



الفهرست

الموضوع	الصفحة
بين القديم والجديد	٣
النقد التطبيقي	١٦
الشعر التقليدي	٣٢
عبد الرحمن شكري شاعر الإستبطان الذاتي	٩١
جماعة أبوللو وما بعدها	١٢٠



مكتبة لسان العرب

مطبعة نهضة مصر

desideria